MENGEJA FIXER 2021

Pembacaan Kolektif Seni Indonesia dalam Sepuluh Tahun Terakhir

Mengeja FIXER 2021:
Pembacaan Kolektif Seni Indonesia dalam Sepuluh Tahun Terakhir
© Yayasan Gudskul Studi Kolektif

Cetakan pertama, Juli, 2021
xx + 406 hlm, 15 x 22 cm
ISBN: 978-623-97446-0-1

Penulis
Adin, Ajeng Nurul Aini, Arie Syarifuddin, Ayos Purwoaji, Azizi Al Majid, Berto Tukan, Doni Ahmad, Endira F. Julianda, Hidayatul Azmi, Gesyada Siregar, Hendro Wiyanto, Ladija Triana Dewi, Muhammad Sibawaihi, Nuraini Juliastuti, Putra Hidayatullah, Renal Rinoza

Penyunting
Bagus Purwoadi

Desain Sampul dan Penata Letak
Zulfikar Arief

Ilustrasi
Studio Cipsi, Degi Bintoro

Dicetak oleh Percetakan Gajah Hidup
Isi di luar tanggung jawab percetakan

Yayasan Gudskul Studi Kolektif
Jalan Durian Raya No. 30A, Jagakarsa, Jakarta 12620
www.gudskul.art
info@gudskul.art

MENGEJA FIXER 2021

Pembacaan Kolektif Seni Indonesia
dalam Sepuluh Tahun Terakhir

.IV

Sekapur Sirih

FIXER adalah inisiatif penelitian untuk mengumpulkan dan mengarsipkan pengetahuan tentang model kerja dan strategi keberlanjutan kolektif seni di Indonesia. Inisiatif ini dimulai pada 2010, ketika North Art Space, Jakarta, memprakarsai penelitian dan pameran "Ruang Alternatif & Kelompok Seni di Indonesia" yang kemudian dikenal sebagai FIXER. Pembacaan pada 2010 melibatkan 21 kelompok seni dan ruang alternatif yang tumbuh di beberapa kota di Indonesia antara 2000-2010. Pameran FIXER pertama dikuratori oleh Ade Darmawan dan Rifky Effendi, serta periset, Mirwan Andan. Hampir satu dasawarsa kemudian, muncul keinginan untuk meneruskan kerja pencatatan berkelanjutan atas dinamika kolektif seni di Indonesia. Penelitian FIXER pun dilanjutkan oleh Gudskul Ekosistem sebagai usaha untuk memetakan dan membaca kembali berbagai perkembangan kolektif seni selama sepuluh tahun terakhir, terutama dalam konteks strategi keberlanjutan serta gagasan dan praktik artistik kolektif seni dari berbagai generasi dan wilayah. Berbasis penelitian yang sudah dilakukan sebelumnya, survei FIXER kali ini mencakup keberadaan 59 kolektif seni yang tersebar di berbagai lokasi di Indonesia.

Keinginan untuk mencatat dinamika kolektif seni di Indonesia didorong oleh fenomena pertumbuhannya, yang menjadi semakin signifikan dalam perkembangan ekosistem seni rupa di Indonesia dalam sebelas tahun terakhir. Hal tersebut ditandai dengan munculnya berbagai kolektif yang memiliki praktik artistik beragam—sebagian di antara mereka mendapat pengakuan publik seni rupa internasional. Pertumbuhan kolektif seni di berbagai daerah di Indonesia mendorong lahirnya berbagai peristiwa dan inisiatif berkesenian yang selama ini tidak terfasilitasi oleh negara. Menyitir catatan Ade Darmawan dalam katalog *FIXER 2010,* kemunculan kolektif atau kelompok seniman tersebut perlu dilihat sebagai,

Untuk dibaca bersama

"usaha menanggapi perubahan masyarakat, demi perkembangan gagasan praktik seni rupa yang relevan dan terlibat langsung dengan kenyataan sosial yang terjadi di masyarakatnya."[1]

Atas dasar itu, kami meyakini diperlukannya sebuah survei berkesinambungan untuk mencatat berbagai perkembangan atas praktik kolektif-kolektif seni tersebut. Namun, dalam penelitian kali ini kami tidak ingin berhenti pada pencatatan saja; ada sebuah kemauan untuk memperluas inisiatif riset ini menjadi sebuah wadah bersama yang kelak dapat menjadi jembatan bagi kolektif, organisasi dan ruang alternatif di Indonesia untuk dapat saling terhubung, saling mendukung dan berbagi sumber daya.

Signifikansi Kolektif Seni di Indonesia

Dalam sebuah esainya, Sanento Yuliman menulis bahwa ekspresi kolektif dalam berkesenian memiliki akar budaya yang dalam di Indonesia. Hal tersebut dipengaruhi oleh ikatan-ikatan sosial yang mewarnai kehidupan masyarakat tradisional di Indonesia. Ekspresi seni kolektif semacam ini masih sangat umum ditemui hingga saat ini di berbagai komunitas masyarakat di Indonesia. Dalam proses pembangunan rumah *bolon* bagi masyarakat Batak, misalnya, partisipasi kolektif masyarakat desa sangat diperlukan. Sebagian orang akan sibuk menyusun struktur rumah, sebagian lain bertugas memasang atap, dan beberapa orang bertugas mengerjakan ukiran *gorga* yang rumit di sekeliling fasad rumah. Begitu pula dengan masyarakat Bali, yang memiliki siklus upacara tak berkesudahan dalam hidup mereka, seni sebagai ekspresi kolektif telah menjadi kenyataan sehari-hari dan diwariskan dari generasi ke generasi. Sehingga seni, demikian Sanento menulis, "berintegrasi dengan kehidupan kolektif, menjadi bagian yang tak terpisahkan dari hidup masyarakat."[2] Meski ekspresi seni kolektif semacam ini masih hidup di tengah masyarakat, namun pengetahuan mengenai hal tersebut selama

[1] Katalog *FIXER: Pameran Ruang Alternatif & Kelompok Seni Rupa di Indonesia,* hlm. 9.
[2] Sanento Yuliman, "Keindonesiaan, Kerakyatan dan Modernisme dalam Kritik Seni Lukis di Indonesia," dalam *Estetika yang Merabunkan,* ed. Danuh Tyas Pradipta, Hendro Wiyanto, Puja Anindita (Jakarta: Penerbit Gang Kabel, 2020).

Untuk dibaca bersama

ini absen dari akademi-akademi seni yang ada di Indonesia. Sebab, pengetahuan yang diajarkan di institusi-institusi pendidikan seni adalah bentuk-bentuk seni modern yang berkembang di telatah Barat—yang lebih mengedepankan sikap rasional dan ekspresi individual. Dalam esai yang ditulis oleh Sanento, kita dapat melacak gambaran awal kehadiran seni modern di Indonesia yang menandai berbagai rekahan dan pergeseran sosiokultural, antara lain "melonggarnya batas-batas kedaerahan" dan "buyarnya tradisi-tradisi" lama, sehingga memungkinkan lahirnya "seni baru yang berjarak dengan masyarakat, sebuah manifestasi kesadaran nasional (...) yang harus disebarkan melampaui batas-batas tradisi kedaerahan kepada khalayak yang beragam latar belakang kulturalnya."

Sementara itu, nasib ekspresi seni kolektif yang diwakili oleh bentuk-bentuk seni tradisi "semakin tersingkir (...) semakin jarang dijumpai" dan beberapa lainnya "semakin mundur atau terlantar," bahkan semakin "rusak." Barangkali Sanento membayangkan wajah kesenian kolektif tersebut dari sudut pandang yang sangat terbatas, namun menuliskannya seolah-olah fragmen kecil tersebut mewakili fenomena keseluruhan. Selain itu, sangat mungkin bayangan yang Sanento miliki tentang ekspresi kesenian kolektif itu diletakkan pada ruang beku, di mana ada standar kualitas tertentu—untuk membedakan mana yang rusak dan yang tidak—dan menjamin bentuk-bentuk ekspresi yang dianggap tradisional ini terbebas dari segala perubahan zaman.

Kita dapat menilai bahwa apa yang digambarkan oleh Sanento ini tidak sepenuhnya akurat dengan membandingkannya dengan catatan perjalanan sosiolog Umar Kayam yang mengajak kita masuk melihat ekspresi kebudayaan dari berbagai komunitas masyarakat, mulai dari Aceh Gayo, Dayak Kenyah Bakung, hingga Asmat. Melalui catatan-catatan yang ia tuliskan, terdapat kesan bahwa modernisasi memang terjadi di banyak tempat, namun ekspresi kolektif juga memiliki daya adaptasinya sendiri dalam menghadapi segala bentuk perubahan.[3] Salah

[3] Umar Kayam, Harri Peccinotti, *Semangat Indonesia: Suatu Perjalanan Budaya*, (Jakarta: Gramedia & Mobil Oil Indonesia, 1985).

Untuk dibaca bersama

satu yang sempat dicatat oleh Umar Kayam adalah bentuk kesenian *didong*. Meski sempat mengalami masa sulit ketika pemerintah Indonesia memberlakukan daerah operasi militer di Aceh, namun para seniman Gayo tetap mempraktikan *didong*, yaitu sebuah pertunjukan kesenian kolektif di mana sekelompok pria menyanyi bersahut-sahutan penuh energi semalam suntuk. Hingga hari ini, kita masih dapat menemukan bentuk kesenian ini di dataran tinggi Gayo, Aceh Tengah. Syair-syairnya berkembang mengikuti zaman, dan senimannya juga terus melakukan regenerasi. Daya lenting dan kolektivitas yang dimiliki oleh kesenian tradisional ini tidak hanya terjadi di Gayo saja, namun juga di berbagai tempat di Indonesia.

Melalui berbagai karya Umar Kayam—baik fiksi maupun non-fiksi—kita juga diberikan gambaran bahwa seringkali modernitas dan tradisionalitas dapat berjalan berdampingan. Eklektisisme semacam ini tentu masih jamak kita temui, bahkan pada masyarakat paling heterogen di sejumlah kota di Pulau Jawa sekalipun, di mana rasionalitas dapat bersanding dengan spiritualitas, dan individualitas berkelindan dengan kolektivitas. Meski kita bisa mencurigai bahwa paduan-paduan tersebut sangat mungkin terjadi dalam kerangka yang oportunistik dan situasional, namun satu hal yang perlu digarisbawahi ialah: ingatan kultural tentang ikatan-ikatan tradisional ini tak pernah sepenuhnya hilang pada masyarakat Indonesia—atau komunitas masyarakat lain di seluruh dunia yang mengalami proses modernisasi yang dipaksakan (*forced modernization*). Gagasan mengenai hibriditas ini juga sempat diperjuangkan oleh Ki Hajar Dewantara dalam peristiwa Polemik Kebudayaan pada 1930-an. Pada saat itu, budayawan Sutan Takdir Alisjahbana menjadi perwakilan dari suara kaum modernis yang percaya pada sebuah gagasan di mana Indonesia akan maju jika menguasai dan menerapkan nilai-nilai Barat yang progresif berupa materialisme, intelektualisme dan individualisme. Di sisi yang berseberangan, Ki Hajar Dewantara menilai bahwa penerapan nilai progresif Barat tersebut perlu dimesrakan dengan nilai-nilai yang sudah mentradisi dalam

Untuk dibaca bersama

kehidupan bangsa Indonesia, yaitu spiritualisme, rasa kemanusiaan dan kolektivisme.[4]

Sejarah perkembangan seni rupa modern di Indonesia sendiri sesungguhnya tidak pernah lepas dari semangat berkumpul dan berkolektif sepanjang waktu. Mulai dari terbentuknya Seniman Indonesia Muda (SIM) pada 1946; Lembaga Seniman Indonesia Tionghoa (*Yin Hua Meishu Xiehui*) pada 1949[5]; Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) pada 1950; Lembaga Seniman dan Budayawan Muslim Indonesia (Lesbumi) pada 1954[6]; Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia (GSRBI) pada 1974; Kelompok Decenta pada 1975; Kelompok Kepribadian Apa (PIPA) pada 1977; Jaringan Kerja Kebudayaan (JAKER) pada 1989; hingga pada gelombang kemunculan kelompok seniman era 90-an, antara lain Kelompok Seni Rupa Jendela (1993), Apotik Komik (1997), Taring Padi (1998), KUNCI Study Forum & Collective (1999), HONF (1999) dan Tanahindie (1999). Selain yang disebutkan, pada sepanjang masa tersebut juga muncul sanggar-sanggar yang mengakomodir kebutuhan ruang bagi para seniman untuk berkumpul, berproses dan berkarya. Beberapa di antaranya adalah Sanggar Jiwa Mukti (1948), Sanggar Seniman Kartono Yudhokusumo (1952), Sanggar Bambu (1959), Sanggar Bumi Tarung (1961), Akademi Seni Rupa Surabaya atau AKSERA (1967), hingga Sanggar Dewata (1970).

Fakta tersebut sesungguhnya dapat menjadi pijakan bahwa kontribusi kolektif, kelompok seniman atau sanggar memiliki riwayat panjang dalam perkembangan seni rupa modern di Indonesia. Kecenderungan untuk berkumpul tersebut kemudian berlanjut pada 2000-an hingga saat ini. Bahkan, belakangan menjadi dorongan yang kembali menguat di berbagai daerah. Dalam artikelnya di buku ini, Hendro Wiyanto—menyitir pandangan Ugeng T. Moetidjo—mencatat bahwa kemunculan berbagai kelompok seniman dalam dua puluh tahun terakhir telah

[4] "Polemik Kebudayaan," ed. Achdiat K. Mihardja (Jakarta: Balai Pustaka, 1948); Versi digital dapat diakses melalui http://archive.ivaa-online.org/khazanahs/detail/3749.
[5] Brigitta Isabella, Yerry Wirawan, "Praktik Seni Rupa Seniman Tionghoa Indonesia 1955-1965," dalam *Hibah Penulisan Seni Visual IVAA* (2015).
[6] Choirotun Chisaan, *Lesbumi: Strategi Politik Kebudayaan* (Yogyakarta: LKiS, 2008).

Untuk dibaca bersama

menandai sebuah pergeseran praktik artistik dari aktivisme ke kolektivisme. Salah satu dampak dari hal tersebut adalah bergesernya posisi publik dalam kerja kesenimanan. Jika para seniman-aktivis pada 1980-an masih "menampilkan suara individu seniman" dan melihat ruang pamer sebagai "terminal bagi petualangan dan pencarian," maka corak kolektif seni pada 2000-an berusaha "menggaungkan pergulatan identifikasi perihal kewargaan" dan menggunakan ruang publik sebagai "medan, sasaran, pelibatan, kemenangan, dan kekalahannya." Usaha untuk mengidentifikasi pergeseran praktik artistik ini sangat mungkin dikembangkan di waktu-waktu mendatang, melihat begitu beragamnya praktik kolektif seni di Indonesia saat ini, yang bahkan melebur ke dalam keseharian sehingga menjadikannya sulit ditakar dengan batasan-batasan konvensional.

Meleburnya praktik artistik kolektif dengan praktik sosial kemasyarakatan kemudian juga menjadi titik berangkat yang krusial bagi penelitian survei ini: Adakah definisi atas "kolektif seni" yang betul-betul presisi? Bagaimana membedakan praktik kolektif seni dengan sekelompok remaja karang taruna? Bagaimana mengukur praktik artistik kolektif seni yang anggotanya bukanlah seniman?

Pertanyaan-pertanyaan tersebut sebetulnya merefleksikan keragaman bentuk, prinsip dan praktik dari berbagai kolektif seni yang tumbuh di Indonesia saat ini. Sehingga, definisi yang dibuat pun tidak hanya dibatasi pada bentuk institusional—karena bahkan ada kolektif seni yang tidak menyebut diri mereka "kolektif seni"—dan sewajarnya usaha pendefinisian ini lebih mengacu pada prinsip kolektivitas yang tampak. Dengan begitu, definisi atas kolektif seni di Indonesia tidak bersifat membatasi, atau bahkan mengecualikan, dan memungkinkan untuk terus dikembangkan mengikuti pergeseran praktik yang muncul di masa depan.

Pertanyaan-pertanyaan tersebut sebetulnya merefleksikan keragaman bentuk, prinsip dan praktik dari berbagai kolektif seni yang tumbuh di Indonesia saat ini. Sehingga, definisi yang dibuat pun tidak hanya

Untuk dibaca bersama

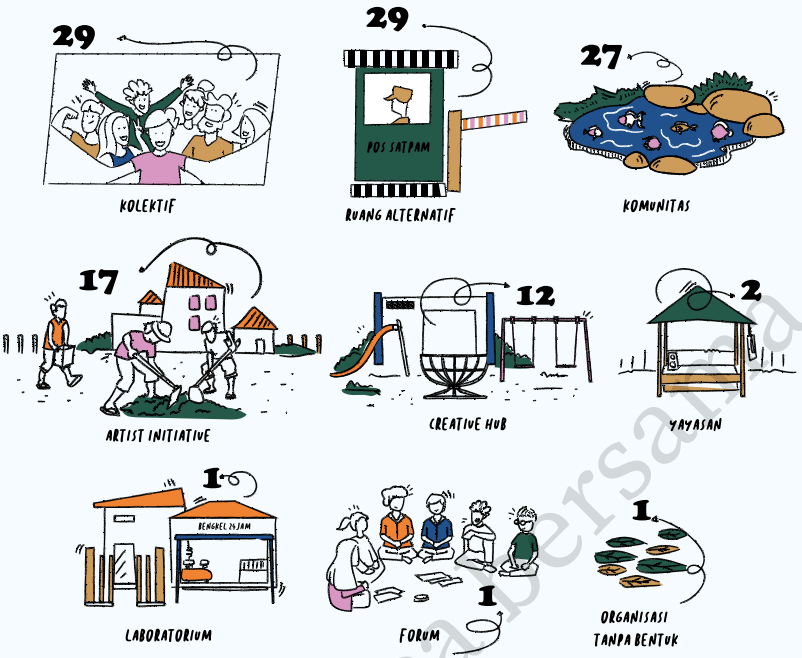
dibatasi pada bentuk institusional—karena bahkan ada kolektif seni yang tidak menyebut diri mereka "kolektif seni"—dan sewajarnya usaha pendefinisian ini lebih mengacu pada prinsip kolektivitas yang tampak. Dengan begitu, definisi atas kolektif seni di Indonesia tidak bersifat membatasi, atau bahkan mengecualikan, dan memungkinkan untuk terus dikembangkan mengikuti pergeseran praktik yang muncul di masa depan.

Sejauh penelitian ini dilakukan, kami mendapat pemahaman bahwa kolektif seni adalah kesadaran, metode dan strategi bertahan yang umumnya muncul atas dasar kedekatan tertentu antar anggotanya; memiliki dinamika hubungan kolaboratif; memiliki ketertarikan dan kebutuhan untuk belajar, berproses, berkarya bersama; saling berbagi sumber daya dan usaha untuk mengelola ruang/wadah bersama; mengusahakan kemandirian dan memiliki pembagian kerja serta artikulasi artistik dalam mengekspresikan pandangan. Biasanya, keanggotaan kolektif seni bersifat terbuka dan dijalankan dengan semangat kegembiraan. Bentuk organisasinya pun bersifat cair, sesuai dengan kebutuhan dan konteks tempat kemunculan atau lokasinya: ada yang bersifat formal, namun lebih banyak yang organik. Gesyada Siregar, dalam tulisannya di buku ini, mencoba melacak jalinan-jalinan pemahaman apa yang bisa digunakan dalam mendeteksi praktik berkesenian kolektif yang kerap amfibi dan berbentuk sebagai eksperimentasi kelembagaan.

Dapat disimpulkan juga bahwa kolektif adalah sebentuk cara kerja. Struktur organisasi bisa berbentuk apa saja. Hal ini barangkali disebabkan karena sebuah kolektif tidak bisa mendaftarkan dirinya secara legal dengan nama kolektif *per se*, sebab dalam nomenklatur hukum organisasi di Indonesia tidak ada pilihan penyebutan kategori "kolektif."

Untuk dibaca bersama

Sebutan Jenis Organisasi[7]



Dari data di atas kita dapat mengambil kesimpulan sementara bahwa penamaan atau penyebutan bagi setiap kolektif bisa sangat tumpang tindih. Definisi sebuah kolektif tidak ditentukan di awal, melainkan berkembang terus seiring waktu dan konteks kerja. Bahkan, terdapat beberapa kolektif yang memiliki lebih dari satu definisi. Hal tersebut menandai bahwa penyebutan adalah sebuah tahap yang dikesampingkan dan mungkin justru mengecilkan potensi kerja-kerja kreatif yang mungkin mereka lakukan.

Saat membandingkan subyek penelitian kami dengan penelitian FIXER 2010, kami mendapati beberapa kolektif atau kelompok seniman yang masih tetap bertahan; ada pula yang berevolusi dan berganti nama; sebagian sisanya bubar. Namun, bubar di sini tidak berarti jalan buntu karena dalam beberapa kasus, kolektif seni yang bubar anggotanya justru membentuk kolektif seni baru. Membentuk kolektif seni bagi mereka tidak hanya dilihat sebagai wadah penyaluran ekspresi

[7] Dalam survei FIXER, pertanyaan ini memungkinkan setiap kolektif memilih lebih dari satu jawaban.

Untuk dibaca bersama

artistik saja, melainkan juga sebuah wadah sosial atau bahkan mode bertahan hidup. Karakteristik ini sekaligus juga menjawab sebuah pertanyaan klasik: bagaimana karya kolektif seni dapat masuk dan diterima oleh pasar seni? *Pertama*, sebagian besar kolektif seni tidak memiliki bayangan atau bahkan ketergantungan terhadap mekanisme pasar. Ini adalah sebuah karakteristik yang berbeda dibandingkan dengan kelompok-kelompok seniman yang berorientasi pada satu bentuk medium kekaryaan saja. *Kedua*, sebagian besar kolektif seni memposisikan praktik artistik mereka sebagai sebuah metode untuk mencapai tujuan sosial yang mereka cita-citakan. Karya seni mereka tidak dapat dibingkai sebagai objek komoditas belaka, namun dapat mencakup berbagai bentuk kerja lintas disiplin. Ayos Purwoaji, melalui tulisannya dalam buku ini, menggambarkan bahwa "proses penciptaan seni yang mereka lakukan–sekaligus karya seni yang dihasilkan–hanya dapat dilihat melalui jarak pandang tertentu karena memiliki bentang waktu yang panjang dan melibatkan partisipasi banyak pihak."

Tidak adanya hubungan langsung antara praktik artistik kolektif seni dengan mekanisme pasar seni menarik untuk ditelusuri lebih jauh. Pada penelitian ini, kami mencoba memetakan strategi keberlanjutan yang mereka miliki—tidak hanya dalam konteks gagasan, namun juga dalam konteks ekonomi. Bagaimana kolektif-kolektif ini mampu bertahan? Bagaimana peta sumber daya mereka? Melalui berbagai wawancara yang dilakukan, kami mendapati adanya sebuah keragaman sumber daya yang menopang praktik kolektif seni saat ini. Pada dekade 90-an atau bahkan pada 2000-an, sebagian kolektif seni mendapatkan dukungan melalui pendanaan asing atau bertahan dengan cara patungan, sebagaimana yang diurai dalam tulisan Berto Tukan mengenai faktor-faktor kemunculan kolektif seni di mana dalam sepuluh tahun terakhir, terdapat diversifikasi sumber daya, mulai dari kerjasama dengan pihak swasta, membentuk koperasi usaha, mengakses anggaran pemerintah hingga membangun strategi ekonomi mandiri dan mengembangkan usaha berbasis komunitas masyarakat. Pengertian modal bagi kolektif seni di Indonesia tidak

Untuk dibaca bersama

hanya berhenti pada bentuk kapital atau finansial saja. Lebih dari itu, berbagai bentuk modal sosial ternyata lebih kokoh dalam menyokong kebertahanan mereka sebagai kolektif seni.

Salah satu ilustrasi menarik muncul dalam sebuah sesi wawancara yang kami lakukan dengan satu kolektif seni yang sudah berumur lebih dari sepuluh tahun dan belum sekalipun mendapatkan pendanaan eksternal. Karya-karya mereka tidak bisa dijual, namun mereka aktif membuat berbagai kegiatan yang melibatkan puluhan kolektif seni lain di daerahnya. Melalui wawancara yang dipandu oleh Ajeng Nurul Aini yang juga dimuat dalam buku ini, beberapa kolektif melalui perwakilannya berbagi cerita mengenai siasat-siasat kebertahanan mereka. Bagaimana cara mereka bertahan sebagai sebuah kolektif seni? Beberapa anggotanya yang kami wawancara menyebut bahwa kolektif mereka bertahan karena faktor-faktor seperti ketersediaan waktu luang, kesamaan selera humor, kemurahan hati, hubungan sosial dan lain sebagainya. Kebutuhan personal hidup sehari-hari mereka penuhi dengan cara bekerja apa saja, sementara kolektif seni menjadi wadah sosial dan saluran ekspresi yang mereka miliki. Karena tidak pernah bergantung pada pasar seni global, maka keberadaan kolektif seni tidak dipengaruhi oleh fluktuasi nilai dan kapitulasi pasar. Kemandirian dalam hal ini perlu dipahami sebagai sebentuk ketahanan dan kedaulatan yang menyokong dimensi sosial dalam praktik artistik mereka.

Bekerja Bersama

Penelitian ini dikerjakan kurang lebih sekitar 16 bulan (di sepanjang 2019-2021) oleh tim peneliti yang terdiri dari Ajeng Nurul Aini, Ayos Purwoaji, Berto Tukan, Gesyada Siregar, Dwita Diah Astari dan Gusti Hendra Pratama. Pada awalnya, kami merancang sebuah metode penelitian kualitatif di mana setiap peneliti direncanakan untuk melakukan perjalanan dan observasi langsung ke beberapa kolektif seni yang tersebar di beberapa daerah di Indonesia. Sebelum turun ke lapangan, tim riset melakukan lokakarya untuk menjaring nama-

Untuk dibaca bersama

nama kolektif seni potensial, memperkaya bacaan, dan mengundang dua narasumber untuk berbagi perspektif mengenai budaya berkolektif pada anak muda dan metode dasar antropologi jaringan. Namun, segala rencana penelitian lapangan tersebut berputar arah karena pandemi COVID-19. Metode penelitian pun diubah menjadi penyebaran lembar survei dan wawancara jarak jauh.

Tim peneliti menyebar lembar survei untuk 59 kolektif. Sebanyak 49 kolektif merespon dengan mengembalikan lembar survei, empat kolektif merespons survei melalui wawancara, sementara enam sisanya tidak kembali. Dalam lembar survei yang disebarkan, terdapat enam aspek yang menjadi fokus pertanyaan kami, yaitu (1) keorganisasian; (2) keberlangsungan ekonomi; (3) keberlangsungan gagasan; (4) artikulasi artistik; (5) daya dukung dan lokalitas; serta (6) komunikasi dan media. Respons yang masuk kemudian diolah menjadi data dan dibaca bersama oleh anggota tim peneliti. Pembacaan atas hasil survei tersebut kemudian diverifikasi melalui serangkaian wawancara jarak jauh. Wawancara ini juga merupakan sebuah usaha untuk mendapatkan ragam pandangan antar anggota kolektif seni, terutama yang memiliki bias generasi. Mengapa ini menjadi penting? Karena dalam sebuah kolektif, terutama yang berumur panjang, dinamika gagasan antar generasi pasti akan terjadi. Apa yang dibayangkan oleh pendiri kolektif seni, sangat mungkin dibayangkan secara berbeda oleh anggota yang baru saja bergabung. Perbedaan pandangan atau jarak antargenerasi ini menjadi penting untuk dilihat karena setiap generasi dalam sebuah kolektif seni memiliki ideal yang berbeda. Lantas, bagaimana perbedaan ini dijembatani? Bagaimana pembagian wewenang dan kuasa di dalamnya? Bagaimana setiap kolektif seni meneruskan gagasannya di dalam anggota mereka sendiri?

Selama 2020, tim peneliti juga memperhatikan kecenderungan beberapa kolektif yang banting setir membentuk unit-unit siaga untuk

Untuk dibaca bersama

merespons berbagai problem sosial yang dihadapi warga di sekitar mereka. Ketika seluruh agenda pameran, residensi atau perjalanan batal, kolektif-kolektif seni tidak lantas diam dan menunggu. Sebagian dari mereka bergegas membuat bengkel alat pelindung diri (APD), membuat jejaring solidaritas, mengorganisir pendistribusian masker, membentuk dapur umum, membantu distribusi hasil panen petani, membuka ruang edukasi warga terhadap pandemi, mengajak warga menanam rempah dan tumbuhan obat hingga membuat lokakarya *online* dan lain sebagainya.

Salah satu inisiatif tersebut dicatat dalam buku ini oleh Nuraini Juliastuti. Ia menulis mengenai kebun kolektif Humatera yang dikerjakan oleh kolektif seni Kerjasama 59 di Surabaya, Jawa Timur. Ketika pandemi terjadi, para anggota kolektif Kerjasama 59 menyadari bahwa pandemi ini akan berjalan panjang. Maka, mereka pun mengubah atap rumah kontrakan mereka menjadi kebun yang bisa ditanami aneka sayuran mulai dari terong, bayam, tomat, cabai sampai padi. Inisiatif membuat kebun tersebut dilandasi "keinginan untuk mencukupi kebutuhan makan secara rutin, yang diharapkan bisa mengurangi ongkos belanja sehari-hari." Selain membuat Humatera, kolektif Kerjasama 59 juga membuat inisiatif Pawon'e Arek-Arek, sebuah dapur umum yang mendistribusikan makanan gratis kepada warga yang membutuhkan—mayoritas adalah para pekerja informal—setiap hari Jumat. Dua inisiatif yang dikerjakan oleh Kerjasama 59 pada masa pandemi tersebut dicatat Nuraini sebagai karakter khas kolektif yang memiliki cara kerja organik dan memiliki keleluasaan untuk membuat berbagai kegiatan yang diproyeksikan untuk mencapai kemandirian. Untuk merekam berbagai inisiatif impromptu semacam itu, tim peneliti juga membentuk sebuah grup whatsapp dan sesi obrolan virtual terbatas di mana setiap kolektif yang diundang dapat saling menceritakan kondisi dan aktivitas mereka di bulan-bulan pertama ketika pandemi melanda.

Untuk dibaca bersama

Ragam Perspektif

Selain menampilkan tulisan dari tim peneliti, FIXER kali ini juga mengundang berbagai penulis tamu untuk memperkaya pembacaan atas perkembangan kolektif seni di Indonesia dalam sepuluh tahun terakhir. Beberapa penulis yang diundang adalah Doni Ahmad, Hendro Wiyanto, Nuraini Juliastuti dan Renal Rinoza. Selain itu, FIXER juga mengundang penulis-penulis dari beberapa kolektif seni yang memiliki latar konteks dan praktik yang berbeda yaitu Jatiwangi art Factory, Hysteria, Pasirputih, Ladang Rupa, Rakarsa, Taring Padi dan Tikar Pandan. Sementara, untuk Lakoat.Kujawas ditulis oleh kami berdasarkan wawancara dan kunjungan singkat ke sana.

Kami berharap penelitian FIXER dapat menjadi agenda survei setiap dasawarsa untuk mencatat perkembangan kolektif dan kelompok seniman di Indonesia. Dengan pembacaan yang berkelanjutan diharapkan bisa memberikan informasi dan bahan yang memadai bagi peneliti lain yang tertarik untuk mencatat kerja-kerja kesenian dan kontribusi kolektif seni bagi perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia. Kami ingin mengucapkan terimakasih kepada seluruh pihak yang terlibat dan membantu proses penelitian FIXER 2021.

Tim Peneliti FIXER 2021

Untuk dibaca bersama

Untuk dibaca bersama

Daftar Isi

Sekapur Sirih ..... **iv**

Daftar Isi ..... **xviii**

Pada Air-Tanah yang Sama, Musim Berbeda: Perihal Kemunculan Kolektif Seni dalam Pembahasan FIXER 2021 ..... **1**

Permainan Dunia Seni; Permainan: Antara Realita dan Metafora **31**

Alternatif Pendidikan Seni yang Nekat dan Tahan Banting **47**

Dari Tikar Pandan untuk FIXER **59**

Bagai Melihat Jalinan Ampang: Mencari di (ke) Mana Seninya dalam Praktik Kolektif di Indonesia **71**

Kreativitas tanpa Nama: Aktivisme dan Kolektivisme **103**

Analisis Pengaruh Menemani Minum Teh terhadap Kebijakan Pemerintah, Istri, Keluarga dan Handai Tolan Jatiwangi art Factory **133**

Mengurai Ingatan: Memaknai Keberadaan Kolektif Taring Padi **147**

Untuk dibaca bersama

Menggaru Tanah, Menyebar Benih:
Sebaran Geografis Kolektif Seni
di Indonesia 2010–2020 159

Simbiosis Mutualisme Lakoat.Kujawas
dan Mollo 189

Cerita dari Pasirputih 203

Lumbung: Berbagi Daya, Berbagi Kuasa 227

Sekarang atau Sepuluh Tahun Lagi? 241

Manifesto Seni Tulang Lunak
Bandeng Juwana 283

Seni Hidup: Praktik Eksperimen Strategi
Pertahanan Hidup Mandiri dalam
Ruang Seni Budaya Independen 301

Evaluasi Prematur: Koperasi Sebagai
Model Kerja Kolektif di Bandung 333

Penutup **348**

Direktori **356**

Biodata **392**

Terima Kasih **402**

Tim Kerja **404**

Untuk dibaca bersama

Pada Air-Tanah yang Sama, Musim Berbeda

Perihal Kemunculan Kolektif Seni dalam Pembahasan FIXER 2021

Untuk dimaafkan bersama

Berto Tukan

Apa yang melatari sekumpulan orang berkumpul dan bekerja secara bersama-sama dengan aturan main tertentu—terkadang peraturan itu ditetapkan dari awal, tetapi lebih kerap terbentuk secara organik—di medan seni kontemporer Indonesia? Salah satu alasan paling awal yang menjadi asumsi kami adalah bekerja dan hidup dengan cara kolektif-komunalistik. Cara hidup kolektif-komunalistik itu sendiri bukanlah hal baru dalam konteks kebudayaan Indonesia. Pasalnya, berkolektif dan atau berkomunitas membutuhkan sebuah mekanisme kerja yang terangkum dalam kata ini: Gotong royong.

Masyarakat Indonesia sudah mengenal gotong royong dari jauh-jauh hari. Ketika Indonesia hendak memulai perjalanannya, dibutuhkan pendasaran hidup bersama sebagai bangsa. Dan ketika itu, di dalam pidato Pancasila pada sidang Badan Penyelidik Usaha-usaha Kemerdekaan Indonesia (BPUPKI) 1 Juni 1945, Sukarno mengatakan, *"…Jikalau saya peras yang lima menjadi tiga, dan yang tiga menjadi satu, maka dapatlah saya satu perkataan Indonesia yang tulen, yaitu perkataan "gotong royong". Negara Indonesia yang kita dirikan haruslah negara gotong royong!*[1]*"* Sehingga, gotong royong adalah *Philosophische Grondslag* bangsa Indonesia.

Kegotongroyongan ini muncul karena dua jenis pekerjaan utama manusia Nusantara dahulu kala, yakni berlaut dan berkebun, mensyaratkan kerja bersama. Pada berkebun, kita tahu ada sistem lumbung. Pada berlaut, tentulah sebuah kapal membutuhkan banyak orang yang kerja bersama di tengah lautan luas (bahkan, pada perkapalan modern pun pemimpin bukan hanya satu, sang kapten saja, tetapi ada dua, yakni kapten dan kepala kamar mesin). Namun demikian, perkembangan model ekonomi, yang menjadi tumpuan model hidup lainnya itu, mengubah dan mengikisnya sedikit demi sedikit hingga kini menyisakan model kerja dan hidup yang cenderung individualistik, seturut model ekonomi kapitalistik. Bisa

[1] Dikutip dari, "Pidato Soekarno: Lahirnya Pancasila," https://kepustakaan-presiden.perpusnas.go.id/ diakses pada 11 Februari 2021.

Untuk dibaca bersama

jadi, perubahan dari model hidup komunalistik ke individualistik merupakan sebuah keniscayaan dalam hidup masyarakat mana pun. Dalam kasus Indonesia, kolonialisme mempercepat proses perubahan tersebut. Memparafrasekan Chairil Anwar, kolonialisme sekadar mempercepat kelam, sebuah situasi ketika komunalistik hilang dan digantikan oleh individualistik.

Seni, tentu saja, bukan semacam makhluk super yang terbebas dari kutukan itu. Individualisme dalam konteks seni rupa, misalnya, dipercepat dengan kebanggaan Tirto Adhi Soerjo terhadap Raden Saleh atau Sutan Takdir Alisjahbana terhadap Mas Pirngadie.[2] Kedua intelektual penting itu berbangga pada pembubuhan tanda tangan seseorang pada sebuah karya seni, sebuah laku yang tak dikenal dua generasi sebelum mereka. Artinya, seni tradisional Indonesia, yang tidak mengenal *authorship,* juga terkena imbas dari modernitas—*authorship* dalam seni jelas adalah produk modernisme Eropa—yang dibawa kolonialisme; karya seni milik komunal pun perlahan berubah menjadi karya seni individualistik.

Kerja bersama sesungguhnya selalu ada di dalam konteks seni meskipun ia diletakkan di dalam warna yang menyaru. Kerja bersama itu tampak dalam apa yang kita sebut medan sosial ataupun ekosistem seni. Di dalam sana, banyak tangan bergerak dengan peran masing-masing. Terkadang, mereka tidak saling mengenal, tetapi kerja masing-masingnya memperteguh dan mempertegas kehadiran yang lainnya; yang satu tak mungkin ada tanpa yang lainnya.

Kemunculan kolektif seni di dalam konteks ini bisa dilihat sebagai upaya mempertegas garis-garis kerja bersama tersebut. Di dalam latar yang demikian, sedari Pancasila hingga ekosistem, di seluruh Indonesia muncul dan berkembang begitu banyak kolektif–komunitas

[2] Tirto Adhi Soerjo, "Raden Saleh," dalam *Medan Prijaji*, No. 8, Thn. IV (1910), dan Sutan Takdir Alisjahbana, "Mas Pirngadie: Ahli Gambar Bangsa Indonesia," dalam *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai,* eds. Bambang Bujono, Wicaksono Adi, (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 2012), hlm. 7-20. Tulisan Sutan Takdir ini awalnya dipublikasikan di *Poedjangga Baroe,* Thn. II (1934).

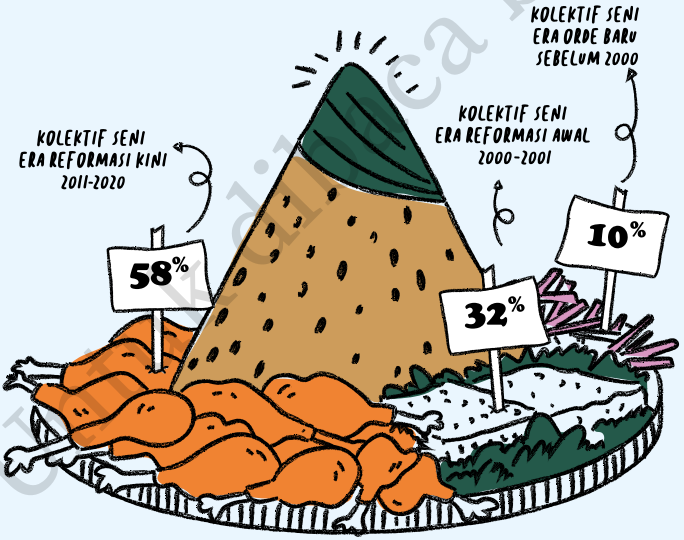
Untuk dibaca bersama

yang bergerak di bidang seni–budaya.[3] Pada FIXER 2021 ini saja, dibacalah dengan mendetail 56 kolektif seni di Indonesia. Pada bagian ini kita akan melihat perihal kemunculan kolektif-kolektif seni tersebut, beserta hal-hal selingkup di sekitar kemunculannya.

Tiga Gelombang Kolektif

Kemunculan kolektif seni di Indonesia di dalam konteks pembacaan FIXER, dan juga melihat beberapa literatur,[4] bisa dikatakan tidak lepas dari latar sosio-politik Indonesia. Sebenarnya hal ini pun berlaku pada periodisasi seni lain. Bagi periodisasi seni yang lain, barangkali sosio-politik mesti dinegasikan atau mendapat alternatif lain dari periodisasi dengan alasan berbeda, misalnya teknologi. Pada hemat kami, di dalam konteks kemunculan kolektif seni, perkara sosio-politik ini tidak bisa tidak menjadi latar utama dan satu-satunya.

Tahun Terbentuk[5]



[3] Ibrahim Soetomo, *Direktori: Peta Kolektif Indonesia 2010-2020* (Jakarta: Whiteboard Journal dan British Council, 2020). Selain itu, lihat juga kerja penjaringan seniman, kolektif/komunitas dan ruang alternatif yang diinisiasi oleh a.l. Kolektif Hysteria (Semarang) dan Serbuk Kayu (Surabaya), yang mereka beri judul Jejaring SARTCAS. Lih. informasinya di akun *Instagram* resmi Jejaring SARTCAS, @sartcas.id, diakses pada 16 Februari 2021.

[4] Baca, misalnya, Ade Darmawan, di katalog *FIXER: Pameran Ruang Alternatif dan Kelompok Seni Rupa di Indonesia.* Lih. Ade Darmawan dan Agung Hujatnika dalam eds. Hafiz dan Ronny Agustinus, *Siasat: Seni Rupa dan Budaya Kontemporer di Indonesia* (Jakarta: Yayasan Ruang Rupa, 2012).

[5] Dalam survei FIXER, pertanyaan ini memungkinkan setiap kolektif memilih lebih dari satu jawaban.

Untuk dilucca bersama

Hal ini tampak pada pembacaan dari Ade Darmawan dan Agung Hujatnika ketika membahas kemunculan kolektif seni pasca Reformasi 1998; keduanya sepakat menempatkan terbukanya kebebasan berekspresi pasca Orde Baru sebagai salah satu faktor penting di dalam kemunculan kolektif-kolektif era 2000-an awal. Hal ini akan tampak jelas ketika kita melihat bahwa latar kemunculan kolektif seni di dalam pembacaan FIXER 2021 ini jika tidak, *pertama,* alasan bekerja-belajar bersama masyarakat, maka, *kedua,* memproblematisir medan sosial seni, atau, *ketiga,* memperluas akses masyarakat terhadap seni budaya.

Di dalam pembacaan ini, kami membagi tiga periodisasi kemunculan kolektif seni dengan latar sosio-politik tersebut, yakni kolektif seni era Reformasi Kini (2010-2020), kolektif seni era Reformasi Awal (2000-2010), dan kolektif seni era Orde Baru. Sebagaimana yang disebutkan sebelumnya, keriuhan kemunculan kolektif seni di Indonesia menampak pada era Reformasi Kini, sebagaimana bisa dilihat pada tabel di bawah ini:

Nama Kolektif	Tahun Berdiri	Lokasi
Ace House Collective	2011	Yogyakarta
Gubuak Kopi	2011	Solok, Sumatera Barat
Serbuk Kayu	2011	Surabaya, Jawa Timur
SkolMus	2011	Kupang, NTT
Waft Lab	2011	Surabaya, Jawa Timur
Grafis Huru Hara	2012	Jakarta
Lifepatch	2012	Yogyakarta
Kampung Segart	2013	Jakarta
Cata Odata	2014	Ubud, Bali

Untuk dibaca bersama

Nama Kolektif	Tahun Berdiri	Lokasi
Ilubiung	2014	Bandung, Jawa Barat
katakerja	2014	Makassar, Sulawesi Selatan
Komunitas Action	2014	Jayapura, Papua
Komunitas KAHE	2015	Maumere, NTT
Ladang Rupa	2015	Bukittinggi, Sumatera Barat
Omnispace	2015	Bandung, Jawa Barat
Ruang Alternatif	2015	Cirebon, Jawa Barat
Rumah Mesra	2015	Sukabumi, Jawa Barat
Rumah Sanur	2015	Denpasar, Bali
Sandwich Attack	2015	Tangerang, Banten
Forum Sudut Pandang	2016	Palu, Sulawesi Tengah
Kelas Pagi Papua	2016	Jayapura, Papua
Lakoat.Kujawas	2016	Mollo, NTT
SimpaSio Institute	2016	Larantuka, NTT
BERGERAK.ETC	2017	Balikpapan, Kalimantan Timur
Bilik Bersenyawa	2017	Banjarmasin, Kalimantan Selatan
Sindikat Milenial	2017	Pontianak, Kalimantan Barat
Studio Batur[6]	2017	Bandung, Jawa Barat
Degil House	2018	Medan, Sumatera Utara

[6] Sejak 2020 bernama Gelanggang Olah Rasa.

Untuk dibaca bersama

Nama Kolektif	Tahun Berdiri	Lokasi
Gudskul Ekosistem	2018	Jakarta
Rakarsa	2018	Bandung, Jawa Barat
Omah Balong	2019	Kuningan, Jawa Barat
SIKU Ruang Terpadu	2019	Makassar, Sulawesi Selatan

Dari 32 kolektif era Reformasi Kini yang dibaca dalam FIXER 2021, di Jawa ada 15 kolektif baru. Sementara itu, tiga kolektif muncul di Sumatera, dua di Bali, tiga di Kalimantan, dua di Papua dan empat di Nusa Tenggara Timur. Angka-angka itu tentu saja bukan menunjukkan secara persis jumlah kolektif seni yang muncul di wilayah-wilayah tersebut. Namun, angka-angka itu bisa menggambarkan fenomena kemunculan kolektif seni di Indonesia pada periode dimaksud.

Meski pun perlu didukung dengan data yang lebih terperinci, bisa dikatakan bahwa dengan diadakannya pembacaan dan pameran FIXER 2010, pewacanaan perihal kerja kolektif dan berkolektif di ranah seni rupa kontemporer Indonesia mulai mengemuka. Dengan begitu, bisa jadi pewacanaan ini mendorong lebih banyak lagi seniman atau pun mereka-mereka yang bekerja di disiplin lain untuk memperhatikan bentuk kerja kolektif di ranah seni. Jika dilihat dari ketersebarannya, bisa dikatakan bahwa cara kerja kolektif sebagai sebuah metode di dalam kerja seni budaya (atau memanfaatkan seni budaya sebagai strategi untuk menghadapi masalah lainnya) mulai tersebar merata di seluruh Indonesia.[7]

Keriuhan kemunculan kolektif seni pada era Reformasi Kini sedikit banyak dipengaruhi oleh dua faktor yakni *pertama,* perubahan sosio-politik di pemerintahan mau pun, *kedua*, perubahan di lini swasta.

[7] Pameran FIXER: "*Pameran Ruang Alternatif dan Kelompok Seni Rupa di Indonesia*," yang diselenggarakan di North Art Space, Ancol, Jakarta Utara. Lih. Hendro Wiyanto, "Aktivisme tanpa Nama: Aktivisme dan Kolektivisme," dalam buku ini (hlm. 105-133).

Untuk dibaca bersama

Faktor pertama, di sisi pemerintah, pada era ini mulai melahirkan kebijakan-kebijakan yang turut mendukung kerja-kerja kebudayaan yang dijalankan oleh kolektif seni. Dengan demikian, secara langsung maupun tak langsung, ia mempengaruhi kemunculan kolektif-kolektif seni. Setidaknya, beberapa program pemerintah mendorong adanya program tertentu yang sesuai dengan perhatian kolektif atau mendorong keinginan kolektif untuk membuat badan hukumnya—sebab, hampir semua program pemerintah mensyaratkan itu.

Ada dua program pemerintah yang memperkuat asumsi di atas. *Pertama*, munculnya Badan Ekonomi Kreatif (Bekraf), yang kini melebur bersama Kementerian Pariwisata menjadi Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif (Kemenparekraf). *Kedua*, pencanangan Gerakan Literasi oleh Presiden Jokowi.[8] Pada Bekraf kita tahu, salah satunya, bahwa ada Program Bantuan Pemerintah (Banper) Infrastruktur Ekonomi Kreatif. Banyak kolektif seni yang mengajukan untuk mendapatkan program ini. Salah dua kolektif seni yang dibaca oleh FIXER 2021, yang berhasil mendapatkannya, adalah Ruang MES 56 dan Gudskul Ekosistem. Pada Gerakan Literasi, ada beberapa kolektif yang memanfaatkannya untuk mendukung program-program yang menjadi konsentrasi mereka. Sebut saja katakerja, Lakoat.Kujawas dan SimpaSio Institute. Pemanfaatan atas program itu bisa dari mendapatkan bantuan untuk program tertentu atau sekadar memanfaatkan pencanangan pengiriman buku gratis oleh pemerintah. Hal yang terakhir ini mendorong beberapa kolektif memiliki perpustakaan sehingga distribusi bahan bacaan pun menjadi lebih mudah. Hal itu pun membantu kolektif menjalankan upaya keberlanjutan gagasannya.

Untuk dibaca bersama

[8] Survei atau pendataan yang dilakukan di sini terjadi pada kurang lebih Maret-Juni 2020. Salah satu program Direktorat Jenderal Kebudayaan Kementerian Pendidikan & Kebudayaan (selanjutnya Dirjenbud), yakni Fasilitasi Bidang Kebudayaan (FBK), belum termaktub di dalam sini. Program yang diadakan dua tahap pada 2020 itu sesungguhnya juga diakses oleh banyak kolektif seni. Sebagai catatan, Dirjenbud juga mencanangkan Dana Abadi Bidang Kebudayaan yang, jika berjalan dengan lancar, bisa jadi akan menjadi salah satu pendorong untuk kerja-kerja kolektif seni ke depannya. Kerjasama kolektif seni dengan pemerintah ini juga didukung oleh faktor adanya upaya dorongan dari masyarakat terhadap pemerintah untuk melakukan keterbukaan informasi sehingga kita bisa melihat bahwa bantuan dari pemerintah kini beberapa di antaranya sudah mulai menggunakan sistem pendaftaran terbuka—suatu hal yang barangkali agak jarang ditemukan di era 2000-an awal.

Selain hal yang demikian, ada juga kolektif yang menjalankan program lain dari pemerintah atau bekerjasama dengan instansi pemerintah tertentu. Salah satu contohnya adalah Ketjilbergerak, yang pada beberapa tahun terakhir menjalankan Sekolah Pemuda Desa. Dan, pada 2019 mereka turut berkontribusi dalam penyelenggaraan Kongres Kebudayaan Desa yang bekerjasama dengan Kementerian Desa, Komisi Pemberantasan Korupsi (KPK) dan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan (Kemdikbud). Kolektif seni lainnya, Sinau Art di Cirebon, Jawa Barat, juga mendapat kesempatan untuk mengolah sebidang lahan wilayah sungai, sebuah program dari Kementerian Lingkungan Hidup.

Beberapa yang disebutkan di atas adalah pemerintah di dalam konteks pusat. Namun demikian, bukan berarti bahwa di konteks lokal tidak terjadi kerjasama antara pemerintah dan kolektif seni. Pasirputih di Pemenang, Lombok Utara sudah beberapa tahun terakhir punya hubungan yang baik dengan pemerintah lokal di tingkat Kecamatan maupun di tingkat Kabupaten. Bentuk kerjasama keduanya bukan hanya pada dukungan dana, tetapi juga tampak pada kehadiran para pejabat lokal di dalam perhelatan tahunan Pasirputih, Bangsal Menggawe. Selain Pasirputih, contoh kerjasama antara pemerintah lokal dan kolektif terjadi juga pada Komunitas Action, Jayapura. Berbeda dengan Pasirputih, yang kerjasamanya langsung antara pemerintah dan kolektif, anggota Komunitas Action banyak terlibat pada program-program seni budaya dari pemerintah Provinsi Papua. Diakui oleh Komunitas Action, keterlibatan ini sedikit banyak membantu juga pelaksanaan program maupun pelebaran sayap organisasi mereka.

Satu lagi contoh menarik adalah apa yang dialami Sanggar Anak Akar, yang beberapa tahun lalu mesti pindah dari rumah lama mereka ke rumah yang sekarang. Pasalnya, daerah rumah lama mereka masuk ke wilayah pembangunan jalan tol. Mereka lantas mendapatkan ganti rugi. Namun, mereka dan masyarakat terdampak lainnya merasa ganti rugi itu kurang memadai. Mereka lantas

Untuk dibaca bersama

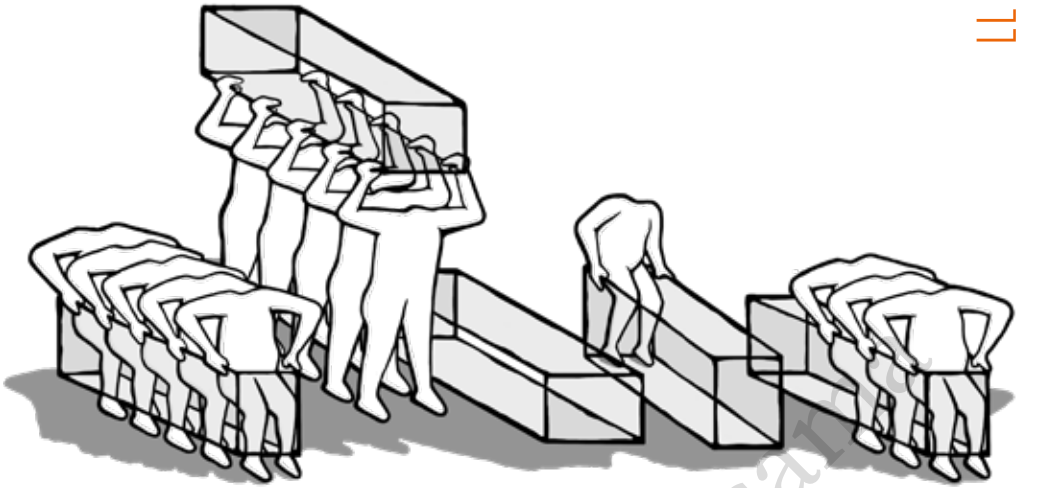
mengajukan protes dan keberatan mereka pun diterima. Dengan uang ganti rugi tersebut, Sanggar Anak Akar bisa membeli lahan baru, beberapa kilometer dari rumah lama mereka, yang bisa dikatakan lebih luas dari rumah lama mereka.

Kerjasama antara pemerintah dan kolektif seni di sini tentu saja tidak terjadi begitu saja. Rupanya ini buah dari sebuah kerja yang lama. Di sini ada faktor upaya dari para pelaku seni budaya (yang juga sebagian besarnya merupakan bagian dari kolektif) untuk mengintervensi pemerintahan dengan masuk ke dalam sistem, lalu mempengaruhi kebijakan-kebijakan pemerintah dari dalam. Pada yang terakhir, menurut Marintan Sirait (pendiri Jendela Ide), merupakan sebuah upaya penting dan harus dilakukan saat ini untuk merebut ruang-ruang publik. Pendapat ini diartikulasikan melalui kerja-kerja individu di Jendela Ide sendiri, yang terus mengawal kebijakan seni budaya pada konteks pemerintahan Kota Bandung maupun Jawa Barat.

Perlu menjadi catatan bahwa dalam hal ini bukan berarti pemerintah melunak, lantas memberi ruang lebih luas pada kolektif seni. Asumsi kami, apa yang terjadi saat ini adalah hasil dari sebuah kerja panjang para aktivis budaya maupun politik, yang kerap bersinggungan dalam kerja-kerja mereka, semenjak upaya menggulingkan Orde Baru, yang lantas membawa Indonesia pada era Reformasi. Era ini bisa dilihat sebagai sebuah ruang publik baru di mana terjadi pertarungan pelbagai kepentingan. Apa yang dihadapi oleh kolektif seni maupun dunia seni budaya secara umum sebagaimana yang dielaborasi di atas adalah hasil dari upaya perebutan ruang publik baru itu, dengan pelbagai bentuk kerja perebutannya.[9] Mau tak mau, pekerja seni budaya juga mesti melihat politik praktis sebagai ajang perebutan itu.

Untuk dibaca bersama

[9] Fenomena yang demikian ini tidak luput pula dari perhatian Nuraini Juliastuti. Dalam tulisannya di buku ini, ia menyinggung sepintas perihal ini. Lih. Nuraini Juliastuti, "Seni Hidup: Praktik Eksperimen Strategi Pertahanan Hidup Mandiri dalam Ruang Seni Budaya Independen," dalam buku ini (hlm.309).

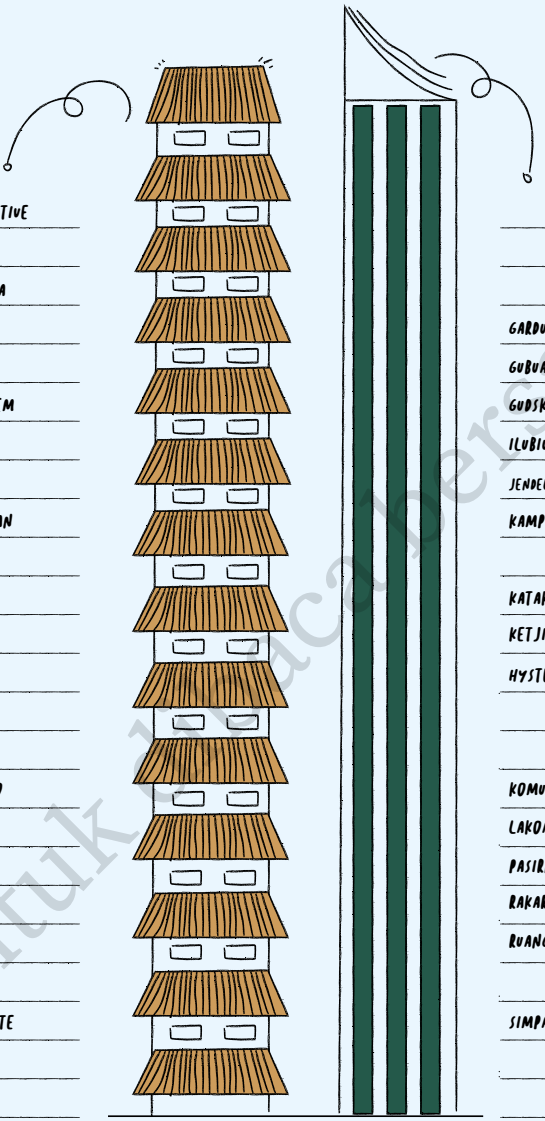


Ide-gagasan kolektif seni maupun pelaku seni budaya hanyalah salah satu dari banyak kepentingan. Bahkan, di dalam ranah seni-budaya pun kita menemukan beragam ide-gagasan yang terkadang satu sama lainnya bertolak belakang (terkadang, satu di antaranya mesti menghancurkan yang lainnya demi tetap ada). Kolektif seni dan pelaku seni-budaya lainnya mesti sadar betul bahwa bukan mereka saja yang berupaya merebut ruang tersebut. Sayangnya, alih-alih menyadari keberagaman tersebut, terkadang upaya perebutan ruang tersebut sekadar wacana—bahkan seringnya sekadar buah bibir—di ruang seni-budaya kita. Bagaimana supaya para penentu kebijakan adalah mereka-mereka yang seiring sejalan di dalam pemikiran dan tindakan para pekerja seni? Asumsi kami, kerjasama yang terjadi antara pihak pemerintah dan kolektif seni terjadi karena ada pemikiran dan tindakan yang saling bersinggungan antara keduanya, di dalam konteks yang sempit maupun yang luas.

Kerjasama antara kolektif dan pemerintah yang turut mendukung suburnya keberadaan kolektif seni bisa dilihat pada tabel di bawah ini:

Untuk dibaca bersama

Kolektif Seni dan Kerjasama Pemerintah



ACE HOUSE COLLECTIVE
BERGERAK.ETC
BILIK BERSENYAWA
GARDU HOUSE
GUBUAK KOPI
GUDSKUL EKOSISTEM
ILUBIUNG
JENDELA IDE
KAMPUNG HALAMAN
KAMPUNG SEGART
KATAKERJA

HYSTERIA
KOMUNITAS KAHE
KOMUNITAS POJOK
KOMUNITAS TABOO

PASIRPUTIH
RAKARSA

SKOLMUS
SIMPASIO INSTITUTE
SINAU ART
WAFT LAB

PEMERINTAH LOKAL

GARDU HOUSE
GUBUAK KOPI
GUDSKUL EKOSISTEM
ILUBIUNG
JENDELA IDE
KAMPUNG HALAMAN

KATAKERJA
KETJILBERGERAK
HYSTERIA

KOMUNITAS TABOO
LAKOAT.KUJAWAS
PASIRPUTIH
RAKARSA
RUANG MES 56

SIMPASIO INSTITUTE

PEMERINTAH PUSAT

Untuk dibaca bersama

Tabel di atas menunjukkan bahwa separuh kolektif seni yang dibaca FIXER 2021 menyatakan punya kerjasama dengan pemerintah. Secara spesifik, kita bisa melihat ada berapa yang punya kerjasama hanya dengan pemerintah lokal/daerah, yang hanya dengan pemerintah pusat, dan yang menjalin kerjasama dengan keduanya.

Faktor kedua, sebagaimana yang sudah disebutkan di atas, adalah pada pihak swasta atau korporasi. Pada sektor swasta, semakin ke sini sesungguhnya semakin terbuka kerja sama antara korporasi dengan kolektif seni. Hal ini disebabkan oleh;

Pertama: Kolektif seni menyadari bahwa mereka mesti punya badan usaha mandiri. Kesadaran tersebut mendorong beberapa kolektif seni untuk mendirikan badan usaha mandiri, yang beberapa di antaranya berbadan hukum, perseroan terbatas, sementara beberapa yang lainnya tidak. Dengan adanya badan usaha mandiri, kolektif seni dimungkinkan untuk bekerjasama dengan pihak swasta.

Kedua: Kebutuhan dari korporasi untuk mencari alternatif baru bagi cara-cara mereka mendekati konsumen. Hal ini seiring sejalan dengan mulai sempitnya ruang gerak dari produk korporasi tertentu untuk beriklan. Jelas, tampak bahwa beberapa tahun terakhir produk rokok cukup banyak mengadakan kerjasama dengan kolektif seni.

Tentu saja, selain pemerintah dan pihak swasta, satu hal penting yang perlu dilihat pula adalah kemunculan media sosial, yang semakin kuat di satu dekade terakhir. Tak bisa dipungkiri, keberadaan media sosial membuat kolektif-kolektif seni bisa saling berhubungan dan dengan demikian saling belajar, saling memberi inspirasi, serta semakin bisa mengakses informasi dan juga mengakses pendanaan.[10]

Untuk dibaca bersama

[10] Lih. Adin, "Manifesto Seni Tulang Lunak Bandeng Juwana," dalam buku ini (hlm. 291).

Dengan latar yang demikian itu sebagai pendorong kemunculan kolektif seni di era Reformasi Kini, maka tidak heranlah bahwa di dekade sebelumnya, era Reformasi Awal, lebih sedikit jumlah kolektif seni yang muncul. Namun demikian mesti dilihat bahwa yang sekarang sedikit banyak mendapatkan pengaruh wacana dari yang sebelumnya, dari yang sudah memulai pewacanaan itu.

Pada era Reformasi Awal, kolektif seni mulai bermunculan di luar tiga kota utama seni di Indonesia. Penyebarannya mulai merambah ke Sumatera, Bali dan Lombok, serta wilayah pinggiran lainnya di Jawa (Cirebon, Majalengka, Kuningan dan Semarang).

Kolektif Era Reformasi Awal

Nama Kolektif	Tahun Berdiri	Lokasi
Komunitas Pojok	2000	Denpasar, Bali
ruangrupa	2000	Jakarta
TROTOARt	2001	Jakarta
Tikar Pandan	2002	Banda Aceh, Aceh
Ruang MES 56	2002	Yogyakarta
Hysteria	2004	Semarang, Jawa Tengah
Jatiwangi art Factory	2005	Majalengka, Jawa Barat
Kampung Halaman	2006	Yogyakarta
Ketjilbergerak	2006	Yogyakarta
Serrum	2006	Jakarta
Sinau Art	2006	Cirebon, Jawa Barat

Untuk dibaca bersama

Nama Kolektif	Tahun Berdiri	Lokasi
Komunitas Taboo	2007	Bandung, Jawa Barat
Omuniuum	2007	Bandung, Jawa Barat
Pasirputih	2009	Lombok Utara, NTB
TUDGAM	2009	Kuningan, Jawa Barat
Gardu House	2010	Jakarta
Rumah Budaya Sikukeluang	2010	Pekanbaru, Riau

Yang menarik, pada era ini mulai tumbuh kolektif-kolektif seni di luar Pulau Jawa. Tikar Pandan muncul di Banda Aceh, lantas Rumah Budaya Sikukeluang di Pekanbaru dan Pasirputih di Lombok Utara. Sejauh pembacaan dan data yang dikumpulkan melalui obrolan dengan teman-teman dari kolektif-kolektif tersebut, kita bisa menemukan beragam alasan kehadiran dari ketiganya.

Tikar Pandan muncul lantaran perhatian kepada kegiatan seni dan budaya untuk remaja dan kolektif semakin menguat pasca Tsunami Aceh.[11] Sementara Rumah Budaya Sikukeluang, yang muncul pada 2010, sebetulnya berangkat dari sebuah inisiatif yang sudah ada sejak 2004. Beberapa seniman yang bergerak di ranah seni kontemporer dan non Melayu di Pekanbaru berinisiatif untuk membentuk sebuah ruang khusus sebagai wadah seni non-Melayu atau Melayu kontemporer di Pekanbaru karena pusat seni di sana ketika itu lebih mementingkan seni atau budaya Melayu. Setelah berjalan sebagai ruang untuk seniman yang bekerja di dalam konteks yang demikian, kelompok tersebut lantas mengubah dirinya menjadi Rumah Budaya Sikukeluang ketika terjadi bencana asap yang besar di Pekanbaru.[12] Para seniman

[11] Lih. Putra Hidayatullah, "Dari Tikar Pandan untuk FIXER," dalam buku ini (hlm. 61).
[12] Sebagaimana diutarakan Heri Budiman dalam diskusi bersama Hilmar Farid di tayangan *Asli Indonesia, Edisi Hutan.* Ditayangkan di TVRI Nasional, 19 Oktober 2020, 19.00-20.00 WIB.

Untuk dibaca bersama

di komunitas itu lantas merespons dan ‘melawan’ bencana tersebut dengan jalan seni. Dari aksi tersebut, mereka menyimpulkan bahwa seni mestilah menjadi senjata untuk melawan sesuatu, dan problem krusial untuk Riau yang tampak nyata adalah bencana kebakaran hutan. Maka, di tahun 2010 itulah komunitas tersebut mengubah diri menjadi Rumah Budaya Sikukeluang dengan konsentrasi kerja pada problem lingkungan hidup.

Lain juga cerita dari Pasirputih. Dari beberapa kolektif era Reformasi Awal periode akhir ini, Pasirputih tampak jelas dipengaruhi oleh gerakan kolektivisme dari kota-kota ‘pusat’ seni. Pasirputih dimulai dengan program akumassa dari Forum Lenteng, Jakarta. Namun, itu tentu bukan satu-satunya. Perkaranya adalah bagaimana program tersebut bisa bertemu dengan konteks yang sesuai sehingga ketika program itu selesai, kegiatannya tetap berjalan dan bahkan bertambah subur. Kesuburan ini, di dalam konteks Pasirputih, adalah bagaimana mereka berhasil melokalitaskan diri mereka; menemukan tema dan metode kerja tertentu yang lebih sesuai dengan kebutuhan lokal.[13] Pasirputih adalah salah satu lahan kering yang api kerja kolektifnya berhasil dikobarkan.

Perlu dicatat pula bahwa TROTOARt yang muncul di Jakarta pada 2001 sesungguhnya berakar pada aktivitas yang sudah mereka lakukan satu dekade sebelumnya yakni pada 1989. Ketika itu, sekumpulan seniman lukis yang kerap bekerja di Jalan Pintu Besar Selatan, Kawasan Kota Tua, Jakarta membentuk kelompok bernama Kesatuan Pelukis Pintu Besar Selatan (KEPBES). Baru pada 17 Mei 2001 mereka mendirikan Yayasan TROTOARt Semesta Raya, yang lebih kerap dikenal dengan TROTOARt. Kolektif ini bermarkas di Penjaringan, Jakarta Utara dan bekerja bersama masyarakat Penjaringan yang bisa dikatakan sebagian besar berasal dari lapisan masyarakat kelas bawah. Mereka juga aktif membangun komunikasi dan kerjasama dengan pelbagai pihak di Jakarta mau pun di luar Jakarta. Salah satu hasilnya adalah

[13] Lih. Muhammad Sibawaihi, “Cerita dari Pasirputih,” dalam buku ini (hlm. 207).

Untuk dibaca bersama

berdirinya TROTOARt Bumiayu, Jawa Tengah pada 2018. Melihat sejarah TROTOARt yang demikian maka bisa dikatakan bahwa kolektif ini sudah mengecap pahit getir dunia seni-budaya Jakarta dan Indonesia umumnya, sejak era Orde Baru pertengahan.

Kolektif yang muncul pada era Orde Baru yang kami baca pada FIXER 2021 adalah Jendela Ide (Bandung, 1995), Sanggar Anak Akar (Jakarta, 1994), Taring Padi (Yogyakarta, 1998), KUNCI Study Forum & Collective (Yogyakarta, 1999) dan HONF (Yogyakarta, 1999). Dari sana tampaklah bahwa pada era Orde Baru kolektif seni yang muncul masih berkutat pada tiga kota *usual suspect* dari seni kontemporer atau bahkan seni rupa modern itu sendiri, yakni poros Jakarta, Bandung, Yogyakarta. Perlu ditekankan bahwa pada bagian ini FIXER 2021 hanya membaca kolektif seni yang aktif ketika riset ini dilaksanakan. Kita akan coba masuk ke perihal itu di bagian berikutnya.

Perihal Siklus Kolektif Seni

Sebagai sebuah organisasi, tentunya setiap kolektif kerap mengalami jatuh bangunnya sendiri-sendiri. Kerap pula mereka bermetamorfosa ke dalam bentuk-bentuk lain. Hal ini kerap disebut dengan siklus sebuah kolektif. Di dalam konteks siklus, usia sebuah kolektif mesti dilihat di dalam konteks yang lebih luas; bagaimana kolektif seni bermetamorfosa? Bagaimana perjalanan ide para anggotanya, baik sebelum 'bergabung' atau 'membentuk' sebuah kolektif, atau setelah 'meninggalkan' atau 'bubarnya' sebuah kolektif? Semua kolektif pastinya akan atau sudah mengalami siklus hidup tertentu (karena sebuah kolektif pastinya tidak muncul dari ruang hampa). Ada sejarah yang dibawa oleh para anggotanya. Ada situasi tertentu dalam konteks lokal maupun global yang melingkupi kemunculan sebuah kolektif.

Perihal siklus kolektif mengandaikan bahwa kerja kolektif itu tak mengalami habis sudah. Kolektif seni akan terus bermetamorfosa; sebentar senyap, lalu ramai lagi, sebentar pasif, lalu kembali aktif. Ia tidak selalu hanya di satu tempat saja; bisa berpindah tempat. Ia tidak

Untuk dibaca bersama

selalu dalam wujud yang sama; bisa beralih wujud. Siklus kolektif ini bisa dilihat seperti, dan memang meminjam dari, apa yang kita tahu dari ilmu alam, yaitu rantai makanan atau siklus perjalanan hujan.[14] Di dalam konteks itu, beberapa kolektif seni yang dibaca di FIXER 2021, yang juga mengambil data dari pembacaan FIXER 2010, mengalami perubahan-perubahan tersebut. Namun demikian, ada beberapa kecenderungan: *Pertama,* ada kolektif yang berubah nama, sekaligus berubah konsentrasi kerja; *Kedua,* terbentuknya meta-kolektif; *Ketiga,* aktivitas dari kolektif yang dimaksud sudah terhenti atau bisa dikatakan kolektif tersebut sudah bubar, tetapi platform atau nama dari kolektif tersebut boleh digunakan oleh pihak lain asalkan tetap di dalam semangat yang sama; *Keempat,* terbentuk kolektif lain sebagai lanjutan atau perkembangan ide gagasan dari kolektif sebelumnya.

Untuk yang *pertama,* bisa kita lihat beberapa sebagai contoh, yakni Sinau Art, yang sebelumnya bernama Gardu Unik. Sinau Art sebelumnya adalah nama salah satu program dari Gardu Unik. Di dalam perkembangannya, justru program tersebut menjadi nama dari kolektif. Di Jakarta, Sanggar Anak Akar bercikal bakal pada 1980-an dari program Biro Advokasi Anak, Institut Sosial Jakarta.[15] Apa yang dialami Sanggar Anak Akar sama dengan apa yang dialami TROTOARt yang sudah digambarkan di atas. Metamorfosa demikian banyak juga terjadi pada kolektif dan ruang alternatif yang dibaca pada FIXER 2010. Sebut saja Malang Meeting Point, yang berubah nama menjadi Panna Foto Institute. Selain berubah nama, mereka juga berpindah kota. Sementara itu, Maros Visual Culture Initiative (Jakarta) sudah bubar. Namun, salah satu aktivisnya melanjutkan gagasan kolektif tersebut di dalam bentuk yang lebih kecil, yakni Friday Art Design Session. Begitu juga dengan Byar Creative Industry (Semarang), yang kini berganti nama menjadi White Camp.

[14] Ia tak akan pernah putus. Misalnya, manusia memakan tumbuhan dan hewan, sisa dari makanan manusia dikonsumsi tumbuhan dan tumbuhan dikonsumsi hewan, dan lantas manusia kembali mengkonsumsi hewan dan tumbuhan. Atau, siklus kolektif juga bisa dianalogikan dengan perjalanan siklus hujan.
[15] Katalog Jakarta Biennale, *Siasat* (2013), hlm. 83.

Untuk dibaca bersama

Kedua, yakni meta-kolektif, bisa dilihat pada Gudskul Ekosistem (Jakarta) dan SIKU Ruang Terpadu (Makassar). Yang dimaksud dengan meta-kolektif di sini adalah kolektif yang terdiri dari beberapa kolektif. Gudskul Ekosistem bercikal bakal pada berdirinya RURUCorps (2012), sebuah badan usaha yang dibentuk oleh ruangrupa, Serrum, dan Forum Lenteng. Pada 2016, bersama Grafis Huru Hara, ketiganya mengelola ruang bersama, yaitu Gudang Sarinah Ekosistem, yang bertempat di Gudang Sarinah, Pancoran, Jakarta. Lantas, pada 2018, ruangrupa, Serrum dan Grafis Huru Hara mendirikan Gudskul Ekosistem yang bertempat di Jalan Durian Raya, Jagakarsa, Jakarta. Sementara di Makassar, Sulawesi Selatan, ada SIKU Ruang Terpadu yang bercikal bakal dari pertemanan antara beberapa inisiatif, antara lain Bonfire, Jalur Timur, Nara, Masihopsi dan Ritus. Lantas mereka bersepakat menyewa sebuah tempat bersama pada 2019. Pada cerita Gudskul dan SIKU, ketika mereka menginisasi sebuah ruang bersama, mereka juga lantas mengkreasi program-program bersama.

Untuk yang *ketiga,* kita bisa melihatnya pada Tembokbomber (Jakarta). Kolektif yang berawal dari forum *online* itu kini sudah tidak aktif lagi. Tetapi nama Tembokbomber masih muncul kadang-kadang. Secara keorganisasian, Tembokbomber sudah tidak ada. Namun beberapa anggotanya yang dahulu masih kerap menggunakan nama platform itu untuk beberapa proyek dan karya seninya. Bahkan, nama ini pun digunakan oleh kawan lain yang bukan bagian dari anggota Tembok Bomber untuk beberapa kebutuhan kreatif.

Fenomena *keempat* juga kerap ditemukan pada perjalanan sebuah kolektif. Gagasan yang awalnya diusung pada sebuah kolektif tentunya berkembang dan membutuhkan wadah baru sebagai tempat pengartikulasiannya. Hal itu terjadi, misalnya, pada Lifepatch, yang beberapa anggotanya sempat terlibat di HONF.

Tentu saja, beberapa kolektif yang disebutkan di sini hanyalah sebagai contoh. Banyak sekali kolektif yang mengalami siklusnya sendiri dengan varian bentuk perubahan yang setidaknya bisa kita

Untuk dibaca bersama

rangkum di dalam keempat kecenderungan di atas. Bisa jadi, ada kecenderungan lain yang memang belum sempat tercatat atau terbaca di kesempatan ini.

Kolektif Seni *via Negativa*

Ketika membicarakan siklus kolektif seni di atas, yang mengemuka adalah perubahan ide dan gagasan serta tanggapan kolektif seni atas perubahan yang terjadi pada dirinya maupun pada lingkungan tempat ia berada. Hal ini menimbulkan pertanyaan terkait daya dorong apa yang awalnya membuat kolektif seni ini bermunculan. Pertanyaan ini sesungguhnya berurusan juga dengan perihal periodisasi kemunculan pada bagian sebelumnya. Pada bagian ini kita akan mencoba melihat latar belakang kemunculan kolektif seni di Indonesia per periodenya. Tentunya, tulisan ini tidak akan membahasnya satu per satu. Sebisa mungkin semuanya akan dibahas, namun hanya akan beberapa saja yang akan dibahas dengan cukup panjang. Beberapa yang dibahas dengan cukup panjang di sini dianggap mewakili gambaran keseluruhan fenomena kemunculan kolektif seni di Indonesia per periodenya.

Latar era Orde Baru, dengan ketimpangan dan otoritarianisme, rupanya menjadi latar dasar dari kemunculan kolektif seni di Indonesia pada periode itu. Jendela Ide, Sanggar Anak Akar dan Taring Padi barangkali sangat kental dengan latar tersebut. Sedangkan untuk KUNCI Study Forum & Collective dan HONF barangkali agak berbeda. Pasalnya, dua kolektif terakhir itu muncul setahun setelah Reformasi 1998.

Pada 1995, masa menuju reformasi, perasaan masyarakat dengan sengaja dan sistematis dikotak-kotakan, dipisahkan satu dengan lainnya berdasarkan suku, agama, ras, dsb. Hal itu berpengaruh pada orang dewasa dan juga anak-anak. Situasi tersebut meresahkan para pendiri Jendela Ide sehingga mereka pun memunculkan ide untuk membuat sesuatu yang konkret untuk anak-anak sehingga di

Untuk dibaca bersama

kemudian hari, katakanlah sepuluh tahun ke depan, mereka menjadi orang-orang yang menghargai keberagaman. Jendela Ide adalah sebuah upaya membuka ruang untuk menghargai keberagaman tersebut. Selain itu juga Jendela Ide adalah sebuah upaya membuka ruang komunikasi yang demokratis di antara anak-anak (mengingat *milieu* yang diciptakan Orde Baru kala itu secara umum adalah ruang yang jauh dari demokrasi).[16]

Sanggar Anak Akar bermula dari rumah singgah untuk anak-anak di Kampung Melayu Kecil dan Matraman, Jakarta. Konsentrasi Sanggar Anak Akar pada pendidikan alternatif untuk anak jalanan bisa dilihat dari dua latar belakang, yakni (1) ketimpangan sosial ekonomi era Orde Baru yang membuat banyak orang tak beruntung mendapat kesempatan pendidikan dan (2) kurikulum pendidikan di Indonesia yang dianggap tidak ideal. Hal kedua ini tampak pada prinsip dasar Sanggar Anak Akar, yakni setiap pribadi adalah guru dan juga murid (sebuah diktum yang bisa dikenali sebagai diktum pendidikan sebagai pembebasan, dengan tokoh-tokohnya seperti Paulo Freire dan Ivan Illich, serta Ki Hadjar Dewantara).

Menarik melihat bahwa dua kolektif seni yang berusia paling tua di dalam pembacaan FIXER 2021 berkonsentrasi pada anak-anak. Barangkali, ini juga salah satu faktor yang membuat keduanya bertahan begitu lama. Pada Sanggar Anak Akar, para alumninya kini menjadi punggawa garda terdepan yang mengatur keseharian Sanggar Akar. Sebut saja, dua di antaranya, Hairun Nisa dan Yuli Setiawati. Keduanya mengenal kolektif ini sejak awal 2000-an dan kini mengurusi pula kesehariannya. Sementara itu, beberapa alumni yang lain menginisiasi ruang-ruang alternatif di tempat mereka masing-masing dengan mengambil inspirasi dari Sanggar Anak Akar, yang telah menjadi rumah mereka. Begitu pula dengan anak-anak yang dahulunya berada di Jendela Ide. Beberapa dari mereka menjadi penggerak di beragam komunitas dan inisiatif warga. Mereka

[16] Disarikan dari wawancara dengan Marintan Sirait.

Untuk dibaca bersama

menjadi jejaring dan membuka jejaring bagi Jendela Ide untuk terus berkembang dan beraktivitas hingga kini.

Namun, mungkin faktor utama keberlangsungan mereka adalah karena Sanggar dan Jendela Ide tidak digerakkan oleh 'saya,' 'aku' atau 'kita,' tetapi 'mereka,' sebagaimana yang direfleksikan Ibe Karyanto di laman Facebooknya pada ulang tahun ke-26 Sanggar Anak Akar, yang diberinya judul, "Karena Mereka, Sanggar Anak Akar Masih Ada",

> "Saat ini kami masih punya daya karena spirit para muda yang menyebut diri alumninya Sanggar Anak Akar tak pernah lupa pada induk yang pernah menyusuinya (alma mater). Saat ini kami masih bisa bersuara karena ada bersama para pegiat pendidikan anak yang tak juga pernah lelah bersuara. Karena mereka, Sanggar Anak Akar masih ada. Pada mereka yang pernah menjadi anak-anak bagian dari Sanggar Anak Akar, pada mereka yang telah menjadi bagian dari sejarah pergerakan Sanggar Anak Akar yang tidak semuanya kami ingat dan tercatat namanya dalam buku abadi, hanya komitmen yang masih ada ini yang bisa kami berikan sebagai tanda syukur dan terimakasih tak terhingga."[17]

Di Yogyakarta, Taring Padi, yang berdiri pada 1998, bisa dilihat di dalam konteks efek langsung dari Reformasi 1998 itu sendiri. Dengan sadar, Taring Padi menyatakan diri mereka sebagai sebuah seni bertendens, dalam hal ini politik. Mereka adalah para pemuda yang aktif memperjuangkan terwujudnya cita-cita Reformasi 1998. Mereka tidak puas dengan itu. Taring Padi adalah upaya mengisi reformasi yang tak sesuai dengan keinginan tersebut, sebagaimana yang dilukiskan Heidi Arbuckle Gultom, "...Taring Padi menetapkan bahwa tugas mereka adalah membangun kembali 'budaya kerakyatan,' dan mengadvokasi siasat front bersatu dalam rangka mendorong perubahan demokratik yang berwatak populer di Indonesia."[18]

[17] https://www.facebook.com/ibe.karyanto , diakses pada 15 Desember 2020.
[18] Heidi Arbuckle Gultom, *Taring Padi: Praktik Budaya Radikal Di Indonesia* (Yogyakarta: Penerbit Octopus, 2019), hlm. 38.

Untuk dibaca bersama

Taring Padi, sebagaimana paparan Heidi, merupakan sebuah kolektif yang sungguh menekankan seni kerakyatan. Secara sadar, mereka menyatakan sebagai kelanjutan dari upaya Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) untuk membentuk sebuah seni kerakyatan. Hal ini lantaran, bagi Taring Padi, Reformasi 1998 telah menciptakan sebuah demokrasi borjuis. Apakah memang cita-cita itu yang terus membuat Taring Padi ada hingga kini terus ada? Menarik untuk menyimak refleksi mereka yang dimuat juga di dalam buku ini.[19] Di kota yang sama, HONF dan KUNCI Study Forum & Collective, yang muncul setahun setelah Reformasi 1998, tentu punya cerita yang berbeda.

Dengan menggambarkan tiga latar di atas bisa dilihatlah secara umum bagaimana latar kolektif seni di Indonesia muncul. Ada semacam semangat turun ke bawah dari para kolektif seni ini. Seni dilihat sebagai sebuah wahana yang mampu memperbaiki keadaan yang negatif tertentu di tengah masyarakat.

Keberagaman alasan di balik munculnya kolektif seni mulai mewarnai kemunculan mereka pada era awal reformasi. ruangrupa, yang muncul pada 1 April 2000 dan kini menjadi bagian dari Gudskul Ekosistem (muncul pada 2018), mengetengahkan perihal medan sosial seni rupa sebagai salah satu pendorong utama kemunculannya. Medan sosial seni rupa Jakarta yang kala itu tidak terlalu memberi tempat bagi seniman muda dengan karya-karya yang eksperimental membuat ruangrupa ingin membuka dan menciptakan ruang bermain sendiri. Mereka lantas menjadikan lingkungan urban Jakarta sebagai konsentrasi kerja mereka.

Hal yang hampir serupa juga ditemukan pada Omuniuum (2007), yang hendak membuka ruang atau menjadi wadah bagi musisi dan seniman-seniman lokal di Bandung yang kurang mendapatkan tempat (sebuah upaya yang terus mereka kembangkan hingga saat ini). Di ibu kota Jawa Tengah, isu tentang kota pun menjadi konsentrasi

[19] Lih. Ladija Triana Dewi, "Mengurai Ingatan: Memaknai Keberadaan Kolektif Taring Padi," di dalam buku ini, (hlm. 149)

Untuk dibaca bersama

Hysteria (2004), yang bercikal bakal pada aktivisme di sebuah kampus di Semarang. Hysteria, yang dari anak kampus itu, melihat Semarang dan sekitarnya sebagai tempat bermain mereka, identitas mereka, dan mereka pun menggarap isu keurbanan dan masyarakat dengan terus menyadari posisi mereka di kota itu yang berbeda dengan posisi kolektif lain ataupun dunia seni yang berlaku di kota-kota besar. Adin, yang setia di Hysteria sejak hanya sekadar mencetak *zine* hingga berkelana dari biennale ke biennale itu, mengutarakannya di dalam sebuah manifesto yang dapat dibaca dalam buku ini.

Kecenderungan kolektif yang muncul berdasarkan medium seni pun makin menguat di era Reformasi Awal ini (sesuatu yang sebenarnya juga sudah terjadi sebelumnya, pada HONF di era Orde Baru, misalnya). Hal itu tampak pada Gardu House, yang kehadiran dan kerjanya bisa diwakilkan dengan kalimat, "memasyarakatkan grafiti dan menggrafitikan masyarakat," serta Ruang MES 56, yang menjadi wadah eksperimentasi fotografi—namun juga dari sana muncul begitu banyak inisiatif dan ide-ide liar lainnya.

Yang menarik di era Reformasi Awal ini adalah kemunculan kolektif-kolektif seni yang didorong oleh masalah spesifik daerah. Hal itu jelas pada Tikar Pandan, Pasirputih, mau pun Rumah Budaya Sikukeluang, serta JaF dan dua saudara dekatnya, TUDGAM dan Sinau Art. Ketjilbergerak dan Kampung Halaman di Yogyakarta barangkali muncul dengan semangat yang sedikit berbeda dalam hal pemberdayaan masyarakat. Meski berbasis di Yogyakarta, aktivitas keduanya terjadi di pelbagai tempat, yakni desa dan kota-kota kecil, baik di Jawa maupun di luar Jawa. Pada era ini juga muncul kolektif seni yang motif kemunculannya mirip dengan motif yang kuat pada kolektif seni era Orde Baru, yakni seni sebagai jawaban akan problema masyarakat. Kolektif seni tersebut adalah Komunitas Taboo (Bandung).

Untuk dibaca bersama

Pada era Reformasi Awal, pandangan kolektif seni tentang seni sedikit bergeser. Pada era Orde Baru, seni dilihat sebagai salah satu cara efektif untuk menyelesaikan masalah di tengah masyarakat. Pada era Reformasi Awal, hal itu mulai dipertanyakan. Yang muncul, sebagaimana diwakilkan oleh tulisan Ronny Agustinus di *Absolut Versus,* justru seniman mesti belajar dari masyarakat. "Yang perlu dicerahkan itu justru seniman," demikian Ronny.[20] Barangkali perlahan-lahan para pekerja seni kebudayaan di negeri ini mulai menyadari bahwa mereka bukan hanya bisa turun ke bawah untuk membantu masyarakat tetapi justru, mesti belajar kepada masyarakat. Apa yang menjadi semangat Sanggar Anak Akar, misalnya, bahwa semua orang adalah murid, semua orang adalah guru, perlahan-lahan menemukan tempatnya di dalam kesadaran. Ini pun menjadi semboyan atau apa yang disadari oleh Serrum dan banyak kolektif seni lainnya.

Era Kedua Reformasi adalah masa subur kelahiran kolektif seni di Indonesia. Bukan hanya subur di satu dua tempat saja, tetapi menyebar di seluruh penjuru negeri. Sejauh yang dibaca FIXER 2021, latar kemunculan kolektif seni yang ada di era kedua ini tidak jauh berbeda dengan era Reformasi Awal (2000-2010) Namun, kolektif seni yang muncul dengan alasan sebagaimana yang menguat di era Orde Baru di atas juga tidak ditemukan.

Kelanjutan dari alasan kemunculan kolektif di era Reformasi Awal bisa ditemukan pada alasan kemunculan kolektif seni era Reformasi Kini. Alasan medan sosial seni kita temukan pada Serbuk Kayu, Ace House Collective, Omnispace, Ladang Rupa, Rakarsa, Studio Batur dan beberapa yang lain—dengan variasi masing-masing, tentu saja. Namun, alasan kemunculan mereka bisa kita kategorikan di dalam permasalahan medan sosial seni. Permasalahan spesifikasi medium atau cara kerja praktik seni para anggotanya mengemuka pada Waft

[20] Ronny Agustinus, "Cold Beer Conversation, dan Tiga Tahun Sesudahnya," dalam Ronny Agustinus, Ade Darmawan, Amanda Katherine Rath (eds.), *Absolut Versus* (Jakarta: ruangrupa, tanpa tahun), hlm. 18-41.

Untuk dibaca bersama

Lab, SkolMus, Lifepatch dan beberapa yang lain. Permasalahan spesifik isu pada daerah tertentu mengemuka pada Gubuak Kopi, Komunitas KAHE, Lakoat.Kujawas, katakerja, SimpaSio Institute, Forum Sudut Pandang, Komunitas Action dan beberapa yang lain. Perlu menjadi perhatian bahwa terkadang perkara medan sosial seni selalu juga berjalan berdampingan dengan permasalahan spesifik sebuah daerah, atau sebaliknya, permasalahan spesifik sebuah daerah berjalan berkelindan dengan perkara medan sosial seni.

Penutup

Dari kemunculan kolektif seni di Indonesia dalam pembacaan ini, yang merentang di dalam kurun waktu yang begitu panjang (1980-2020 alias empat dasawarsa), bisa dikatakan bahwa semakin hari kesadaran akan penting dan efektifnya kerja kolektif di Indonesia mulai mengemuka dan semakin mengemuka dan terasa efektif dari hari ke hari. Hal ini tampak jelas pada jumlah dan ketersebarannya.[21] Efektivitas kerja kolektif ini pun muncul dari pergolakan yang cukup panjang, melewati siklus-siklus yang bisa jadi belum berhenti dan akan terus berlanjut dengan bentuk-bentuk baru di kemudian hari—yang saat ini belum kita tahu.

Kolektif seni pada hemat kami muncul untuk menyelesaikan masalah tertentu. Artinya, kolektif seni muncul dari sebuah keadaan negatif. Dengan demikian, sesungguhnya fenomena kolektif seni tidak terlalu berbeda dengan fenomena kemunculan NGO; mereka seakan-akan muncul sebagai pemadam kebakaran ketika kebakaran terjadi. Berbedanya kolektif seni dengan NGO adalah bahwa sejauh ini kolektif seni justru semakin mengalami kesemarakannya, sedangkan NGO, setidaknya menurut kami, semakin mengalami kelesuannya. Jika demikian, pertanyaannya pada kolektif seni adalah bagaimana ia menjaga mekanisme dan sistemnya sendiri agar tidak mengalami kelesuan seperti yang dialami NGO? Ini adalah pekerjaan rumah kita bersama. Sementara itu, pertanyaan kedua adalah apakah bisa sebuah

[21] Lih. Ayos Purwoaji, "Menggaru Tanah, Menyebar Benih: Sebaran Geografis Kolektif Seni di Indonesia 2010-2021," dalam buku ini (hlm. 163).

Untuk dibaca bersama

kolektif seni tidak muncul dari sebuah keadaan negatif? Bisakah ia muncul dari sebuah keadaan positif; sebuah keadaan tanpa masalah apa-apa, sebuah masa ketika segala bidang kehidupan ini berada pada keadaan yang paling paripurna?

Kemunculan kolektif seni *via negativa* ini pun mengandaikan ada sebuah idealisasi tertentu di benak para pelaku seni. Karena ada idealisasi tertentu yang pastinya tidak ada secara nyata di ruang-waktu mereka, maka kolektif seni adalah wadah perjuangan menuju kondisi ideal itu. Dari manakah idealisasi ini muncul? Pertama-tama tentunya ada referensi. Beberapa kolektif seni di daerah didirikan oleh mereka-mereka yang pernah mengalami *milieu* seni di kota-kota pusat seni (Jakarta, Bandung, Yogyakarta). Maka, idealisasi mereka adalah *milieu* kota-kota pusat seni. Kolektif seni mereka dirikan untuk mengisi kekosongan *milieu* seni tersebut. Perihal referensi ini membawa kita pada referensi atas seni modern dan kontemporer *a la* Barat. Beberapa kolektif, atas dasar inspirasi, punya program-program yang hampir serupa bentuknya satu sama lain (hanya berbeda di nama dan isinya). Namun, perihal idealisasi ini, seiring berjalannya waktu, terbukti disadari oleh kolektif seni. Kesadaran ini lantas mendorong mereka untuk mencoba menemukan cara ucap baru, metode kerja baru yang lebih sesuai dengan situasi kondisi di tempat mereka.

Sampai di sini, kami tiba-tiba mencurigai pembacaan kami sendiri. Jangan-jangan karena kami berdiri pada sebuah situasi kolektif tertentu maka yang kami temukan adalah juga kolektif-kolektif yang hampir-hampir mirip dengan kami: Kolektif seni dengan idealisasi tertentu. Kami meneropong dan melihat apa-apa yang hanya bisa dilihat oleh mata kami yang dibantu teropong itu. Di luar itu, tak bisa atau belum kami lihat. Jangan-jangan ada ‘kolektif-kolektif seni’ lain dengan bentuk, cara dan gaya yang sama sekali berbeda dengan rekonstruksi kolektif di kepala kami. Kami terjebak pada ‘problema pengukuran.’ Kita hanya bisa mengukur sesuatu dengan memulai titik nol dari tempat kita berdiri, tidak bisa memulai titik nol dari sebuah tempat yang entah.

Untuk dibaca bersama

Dengan kesadaran pada kemungkinan jebakan ‘problema pengukuran’ tersebut, izinkan kami menutup bagian ini dengan simpulan kecil. Melihat fenomena kemunculan kolektif seni dan usia serta siklus yang mereka lewati, kami punya kesimpulan kecil bahwa kolektif seni yang terus bertahan adalah kolektif seni yang terus berubah-ubah bak bunglon. Atau, kolektif seni yang terus menantang dirinya untuk berubah, menantang dirinya pada problem-problem yang lebih besar. Maka, barangkali, kolektif seni mestinya terus menjerumuskan dirinya pada situasi berbahaya dan tidak pernah mau terlalu lama berada pada posisi *status quo*. Karena pada intinya seni adalah sebuah eksperimen sosial. Dan, kolektif seni adalah sebuah eksperimen sosial akan hidup bersama; kolektif seni adalah laboratorium kehidupan sosial. Karena ia adalah laboratorium, maka ia punya kemewahan ‘diizinkan untuk salah,’ *(permission to fail).* Privilese ini mesti disikapi kolektif seni dengan bijak.

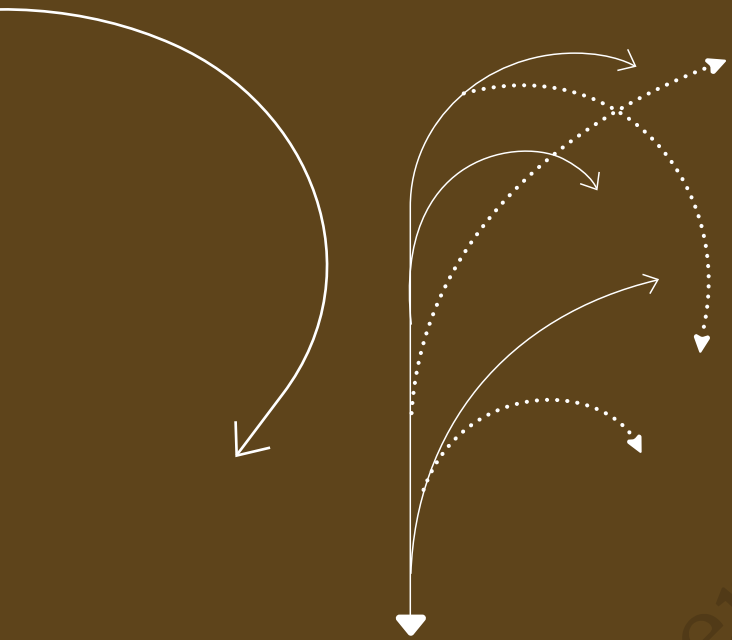
‘Panas setahun dihapus hujan sehari,’ demikian pepatah nenek moyang agraris kita yang dari merekalah semangat lumbung berasal. Bagi sebuah laboratorium, ‘seribu kesalahan eksperimen dihapus oleh satu kebetulan yang mendatangkan satu keberhasilan.’ Begitu pulalah laboratorium sosial; seribu privilese kegagalan kolektif seni ‘termaafkan’ karena ada kondisi ideal yang dibayangkan; sebuah keberhasilan kecil yang menyumbang pada perubahan sosial demi kehidupan bersama yang lebih baik.

Jakarta, 2020-2021

Untuk dibaca bersama

...kolektif seni adalah sebuah eksperimen sosial akan hidup bersama; kolektif seni adalah laboratorium kehidupan sosial. Karena ia adalah laboratorium, maka ia punya kemewahan 'diizinkan untuk salah,' (*permission to fail*). Privilese ini mesti disikapi kolektif seni dengan bijak.

Untuk dibaca bersama



Permainan
Dunia Seni
Permainan: Antara
Realita dan Metafora

Untuk dimaca bersama

Doni Ahmad

“Dan kehidupan dunia tak lain adalah permainan dan senda gurau.”
(QS. Al-An’am: 32)[1]

Apa yang kita pikirkan ketika membayangkan sebuah permainan? Hari ini tersedia banyak pilihan permainan, mulai dari yang digital hingga permainan tradisional yang telah ada sejak sekitar 4000 tahun yang lalu.[2] Ragam macam permainan, dari yang sekadar mengisi waktu luang hingga kompetisi tingkat internasional, telah lumrah dalam kehidupan sehari-hari. Namun, pernahkah kita terpikir bahwa di luar hal yang biasa kita kenal secara tradisional sebagai permainan, ada sistem dan interaksi keseharian yang juga bisa disebut permainan? Dunia ini tak lepas dari permainan dan kita semua terus memainkannya sepanjang hidup kita.

Bicara interaksi dan situasi sosial dalam permainan, hendaknya kita jangan terburu-buru membayangkan aktivitas yang bisa dinikmati. Menurut Eric Berne, penggunaan kata “permainan” jangan disalah-artikan sebagai sesuatu yang pasti berarti menyenangkan atau menggembirakan.[3] Permainan bukan berarti tidak serius dan, sebaliknya, beberapa permainan bisa berakibat serius jika dilihat dampaknya pada aspek psikologis dan perilaku manusia.

Dunia seni yang berisi ragam interaksi dan situasi sosial juga bisa kita sebut sebagai permainan tersendiri. Di dalam dunia seni ada banyak pemain dan jenis interaksi yang berbeda-beda. Situasi sosial dan interaksi yang muncul di antara para pemain tidak selalu menyenangkan dan menggembirakan. Ada persaingan, ada pula kerja sama. Ada kondisi menang dan kalah, ada juga strategi dan perencanaan bersama. Ada permainan kompetitif, seperti proses seleksi karya di ajang-ajang prestisius, sementara beberapa permainan

Untuk dibaca bersama

[1] *Al-Qur’an dan Terjemahnya* (Departemen Agama RI. Bandung: Diponegoro, 2008).
[2] Permainan Kerajaan Ur telah ada sejak 2600 SM – 2400 SM, di periode dinasti awal Babilonia.
[3] Eric Berne, *Games People Play* (New York: Bellantine Books, 1964).

lainnya lebih menguji kemampuan bertahan, seperti pengelolaan ruang-ruang seni alternatif.

> "Setidaknya terdapat dua jenis permainan. Yang satu dapat disebut terbatas; yang lain, tak terbatas. Permainan terbatas dijalankan untuk tujuan kemenangan; permainan tak terbatas, untuk meneruskan permainan."[4]

Jika kita memperhatikan jenis-jenis permainan yang kini banyak beredar, ada dua jenis permainan yang mendominasi: PVP (*Player vs. Player*), yang lebih kompetitif, dan PVE (*Player vs. Environment*), yang lebih kolaboratif. PVP bisa kita sebut sebagai permainan yang *finite* (terbatas). Dalam sistem permainan ini, ada aturan-aturan yang diketahui bersama dan tercapainya kondisi menang-kalah menjadi penanda berakhirnya permainan. PVE yang kolaboratif lebih bersifat *infinite*, dan terus dipertahankan oleh para pemainnya untuk bisa dimainkan selama mungkin. Pada permainan PVE, aturan bisa berubah seiring waktu sehingga para pemain dituntut lebih adaptif.

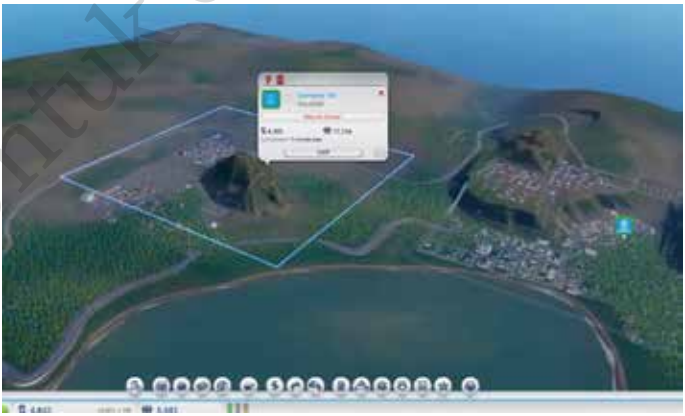
Contoh permainan PVP yang akrab di kalangan para penikmat *video games* adalah permainan pertarungan, seperti seri *Mortal Kombat* dan *Street Fighter*. Dalam permainan semacam ini, dua pihak akan beradu tinju dan tendangan untuk menumbangkan lawannya. Sementara itu, contoh sederhana dari PVE bisa kita lihat di permainan *Tower Defense,* yang memaksa pemain berupaya bertahan terhadap gelombang serangan. Bentuk awal dari *subgenre* ini bisa kita telusuri hingga ke permainan *Space Invaders*.

Untuk dibaca bersama

[4] James P. Carse, *Finite and Infinite Games* (New York: The Free Press, 1986).

Gambar 1. *Mortal Kombat* (1992).
Sumber: Doni Ahmad.

Bentuk termutakhir dari PVE bisa kita lihat pada *SimCity 5* yang bisa dimainkan lebih dari dua pemain. Tiap pemain mengelola kota yang saling terhubung. Mereka bekerja sama untuk menanggulangi masalah tata kota masing-masing. Para pemain bisa saling bantu mengirimkan uang, energi dan membangun infrastruktur yang berbeda-beda untuk saling mengisi.



Gambar 2. *Sim City 5* (2013).
Sumber: Doni Ahmad.

Untuk dibaca bersama

Hari ini, permainan yang bisa kita unduh ke gawai kita menawarkan berbagai tema dan alur cerita. Ada yang bertema fiksi ilmiah, yang menghadirkan robot-robot dan pertempuran luar angkasa. Ada pula yang bertema fantasi, yang menghadirkan negeri-negeri dongeng. Beberapa permainan memiliki pendekatan realita (baik dari segi visual maupun interaksi dan situasi yang dihadirkan), sementara sebagian yang lain lebih fantastis dan mereduksi kompleksitas yang ada di dunia nyata. Baik karya-karya fiksi ilmiah maupun karya fiksi yang bertema dunia fantasi/legenda sarat interpretasi. Karya-karya fiksi tentu tidak bertujuan mendeskripsikan alam atau dunia kenyataan secara akurat seperti yang dilakukan sains. Dalam hal ini, fiksi beroperasi seperti halnya seni.

Jika kita kaitkan dengan tema dan latar permainan yang populer di hari ini, dunia seni lebih mirip dengan dunia fantasi yang berisi perjalanan kepahlawanan dan petualangan daripada latar fiksi ilmiah. Hal ini lebih mengacu pada kondisi sosial dan struktur lembaga yang melatari permainan. Berbeda dengan permainan berlatar fiksi ilmiah yang umumnya menggambarkan kelompok-kelompok negara atau bahkan federasi planet-planet, permainan berlatar dunia fantasi lebih sering merekonstruksikan geo-politik antarnegara-kota di dunia nyata.

Di latar dunia fantasi, kota menjadi pusat situasi sosial dan identitas para pemainnya. Lihat saja rivalitas antara Winterfell dengan King's Landing dalam *A Game of Thrones* (G.R.R. Martin, 1996). Kita juga bisa melihat betapa sentralnya posisi kota-kota seperti Rivendell dan Minas Tirith terhadap narasi cerita dalam trilogi *The Lord of the Rings* (J.R.R. Tolkien, 1954-1955). Seperti halnya dunia fantasi, latar utama dari dunia seni juga beroperasi di tingkat kota. Hal ini tampak pada identifikasi para seniman pada kota tertentu dan nama-nama kota yang biasa disematkan di ajang biennale-biennale besar atau waralaba *art fair* terkenal.

Untuk dibaca bersama

Seni, seperti halnya dunia fantasi, tidak harus diapresiasi berdasarkan kemampuan aplikasinya. Parameter kesuksesan sebuah karya seni tidak harus bergantung pada seberapa dekat karya tersebut dengan ilmu pengetahuan dan teknologi di dunia nyata. Seni bisa memukau dengan cara-cara yang lebih halus dan samar tanpa mengandalkan deskripsi atau penjabaran berdasarkan dukungan teori ilmiah. Hal ini mirip dengan kehadiran unsur magis dan spiritual pada narasi-narasi berlatar fantasi. Bahkan, prinsip-prinsip dan cara dunia seni beroperasi di dunia nyata pun tidak selalu jelas dan tampak samar bila dibandingkan dengan cara dunia sains beroperasi.

Pedagogi dan Interaksi

Pedagogi yang muncul dan melembaga di dunia seni pada mulanya berkembang sebagai pengajaran teknik untuk menghasilkan karya. Kini, akademi seni juga memberi informasi mengenai sejarah, teori-teori budaya dan kondisi terkini dunia seni kepada peserta didiknya. Jika kita menggunakan analogi permainan berlatar dunia fantasi, pedagogi menjadi sarana transfer ilmu dari mentor kepada calon pahlawan yang akan memulai perjalanannya. Pada sistem pedagogi yang sudah lama melembaga, apa yang ditransfer tidak hanya ilmu atau teknik semata; akademi juga membentuk sikap, perilaku dan cara berinteraksi di dunia seni itu sendiri.

Hal ini khususnya bisa kita lihat pada akademi seni konvensional, yang bekerja dengan aturan tetap dan diketahui oleh semua pesertanya. Pola pengajaran akademi seni lebih mengedepankan penilaian individu sehingga dalam beberapa hal utama (seperti ujian teori), kerja kolektif akan dipandang negatif. Sebagaimana kompetisi, akademi seni juga memiliki rentang waktu terbatas (ada batas waktu kelulusan), poin penilaian (IPK), dan pemeringkatan untuk menentukan prestasi. Jadi, tidak begitu mengherankan jika didikan akademi seni di Indonesia terbiasa kompetitif ketika berkarir sebagai seniman.

Hal ini mirip dengan pola permainan PVP yang para pemainnya bersaing memperebutkan sumber daya terbatas. Di dunia seni, sumber daya

Untuk dibaca bersama

terbatas ini bisa berwujud banyak: hadiah uang, kesempatan residensi, kesempatan berpameran, hingga penggunaan ruang. Semua sumber daya tersebut bisa dimenangkan melalui seleksi/penilaian dan berada dalam kurun waktu terbatas. Para pemain PVP terus-menerus mengasah keahlian spesifik masing-masing untuk memenangkan persaingan. Akademi seni sebagai lembaga pedagogi seni yang konvensional menjadi tempat yang mencetak para "juara," para pahlawan dengan *heroic fantasy*-nya masing-masing.

Pada kurun 2011 hingga 2019 terdapat berbagai kompetisi dan pameran besar dengan sistem seleksi terbuka bagi seniman, khususnya seniman muda. Kota Bandung dan Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung (FSRD-ITB) menjadi satu contoh ekstrem bagaimana sebuah kota dan salah satu akademi seninya membentuk pola interaksi kompetitif antara mahasiswa dan lulusannya.

Setidaknya ada enam pengajar dari Prodi Seni Rupa FSRD-ITB yang kemudian menjadi juri atau kurator yang menyeleksi dan menilai karya dalam berbagai ajang kompetisi dan pameran besar berskala nasional. Ajang-ajang seperti Bandung Contemporary Art Award, Trienal Seni Grafis, Trienal Seni

> **Parameter kesuksesan sebuah karya seni tidak harus bergantung pada seberapa dekat karya tersebut dengan ilmu pengetahuan dan teknologi di dunia nyata.**

Untuk dibaca bersama

Patung, Pameran Manifesto, SEA+ Triennale, Jakarta Contemporary Ceramics Biennale dan UOB Painting Award menjadi arena persaingan antarseniman untuk bisa berpameran. Kehadiran para pengajar FSRD-ITB di ajang-ajang tersebut mendorong pola interaksi yang kompetitif untuk tidak berhenti di FSRD-ITB selaku akademi seni saja, namun juga berlanjut ketika para peserta didik sudah lulus.

Meskipun kegiatan-kegiatan seni yang kompetitif makin semarak, bukan berarti kegiatan-kegiatan seni berbasis kolektif di Bandung menurun pada kurun waktu yang sama. Sejak 2009, muncul beberapa kolektif seniman muda di Bandung: Platform 3, Ruang Gerilya, Ilubiung dan Omnispace. Kolektif-kolektif ini memiliki ruang berkesenian yang dikelola bersama-sama, baik milik pribadi ataupun menyewa dari pihak lain, dan sebagian juga mengadakan program pertukaran atau residensi seniman dari luar Bandung.

ibaca bersama

Gambar 3. Karya kolektif (kiri) dari Invalid Urban (kanan) pada pameran "Seni Bandung."
Lokasi: Imah Budaya, Cigondewah, Jawa Barat (2017).
Sumber: Doni Ahmad.

Muncul pula kelompok-kelompok beranggotakan seniman-seniman muda yang giat berkumpul, berdiskusi, dan berpameran tanpa memiliki ruang yang dikelola bersama. Kehadiran kelompok-kelompok seperti kelasentarmalem, YIFI, Pemuda Setempat, Klub Remaja, dan Sanggar Seni Rupa Kontemporer juga menambah ragam bentuk kegiatan kolektif dari seniman muda Bandung.

Beberapa kolektif ini muncul dari interaksi personal antarpengajar akademi seni. Namun, posisi umum akademi seni seperti FSRD-ITB condong mengabaikan keberadaan kolektif-kolektif tersebut. Hal serupa juga dialami oleh kolektif Invalid Urban yang meski sejak 2002 muncul di lingkungan Institut Seni dan Budaya Indonesia Bandung (ISBI Bandung), namun tidak terintegrasi ke dalam kurikulum formal akademi tersebut. Ketertarikan FSRD-ITB pada kolektif di Bandung baru muncul pada 2014 melalui mata kuliah yang melibatkan dosen mudanya.

Apakah praktik seni kolektif lantas luput dari pedagogi seni yang berkembang di akademi? Jika kita membahas kolektif dalam definisi kelompok seniman yang sama-sama berkarya dan berpameran, akademi seni secara cukup jelas mengajarkan kemunculan Persatuan Ahli Gambar (Persagi), Seniman Indonesia Muda (SIM), dan Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia (GSRBI) melalui mata kuliah sejarah seni rupa Indonesia. Namun, jika kolektif yang dimaksud adalah kerja-kerja kolaboratif yang berkelanjutan, akademi seni seperti FSRD-ITB belum secara dominan mengintegrasikan model semacam ini ke dalam kurikulumnya. Jika kita gunakan permainan sebagai metafora atas kondisi di Bandung, akademi seni rupa memiliki kurikulum yang condong mencetak juara-juara PVP, namun sangat sedikit mata kuliah yang mengajarkan PVE.

Ilubiung muncul pertama kali sebagai proyek mata kuliah Seni di Ruang Publik dari Alfiah Rahdini pada 2014. Proyek ini bermula sebagai kegiatan kolaborasi antara para seniman muda dengan anak-anak warga lokal di Dago Pojok, Bandung. Di tahun berikutnya, sekelompok mahasiswa dari angkatan yang lebih muda mengambil

Untuk dibaca bersama

pilihan unik: melanjutkan proyek Ilubiung sebagai satu kelompok di mata kuliah yang sama. Ini menjadi titik penanda yang penting dalam mengamati bagaimana akademi seni mencoba mengajarkan dan menilai aspek keberlanjutan dan kolaborasi dari suatu proyek seni. Pada 2015, sebuah proyek mata kuliah melanjutkan proyek yang sudah ada dari tahun sebelumnya dan kelompok yang terlibat diberi nilai kolektif, bukan nilai perorangan.

Gambar 4. Proyek Ilubiung, yang melibatkan siswa-siswi SMAN 5 Kota Bandung, dalam pameran "Seni Bandung."
Lokasi: Bandung, Jawa Barat (2017).
Sumber: Doni Ahmad.

Untuk dibaca bersama

Proses evaluasi dari percobaan ini tentu tidaklah sederhana dan bisa kita bandingkan dengan dua jenis permainan. Pada permainan PVP, tiap pemain mendapatkan informasi mengenai aturan main turnamen, mulai dari rentang waktu pertandingan, jumlah babak yang ada, hingga kompetitor yang mendaftar. Aturan main dari tahun lalu akan sama dengan tahun ini. Lain halnya dengan jenis permainan PVE

yang aturan dan hambatannya dapat berubah-ubah seiring waktu. Kondisi dan penilaian tahun yang lalu belum tentu bisa dipergunakan untuk tahun ini.

Jika mengacu pada keberlanjutan proyek Ilubiung, belum tentu masalah yang dihadapi oleh para pencetus di tahun 2014 akan sama dengan yang dihadapi oleh kelompok yang melanjutkan pada 2015. Jika dibandingkan dengan proyek-proyek untuk membuat karya, proyek untuk mempertahankan sebuah ruang alternatif/organisasi lebih sulit dievaluasi. Oleh karena itu, tidaklah mengherankan jika akademi seni konvensional masih didominasi oleh standar keberhasilan PVP yang kompetitif karena parameter penilaiannya bisa diulang di tahun berikutnya.

Namun, ada satu kenyataan dunia seni yang tidak bisa dimungkiri bahwa, tidak semua orang bisa jadi pemenang. Hakikat kompetisi akan cenderung pada *zero-sum game* karena jumlah sumber daya yang diperebutkan lebih sedikit daripada jumlah pemain yang berusaha memperebutkannya.[5] Ada yang menang dan ada yang kalah. Menghadapi realita ini, akademi seni konvensional tidak selalu menyediakan solusi alternatif bagi para pemain yang kurang beruntung. Belum lagi persoalan titik tolak dan modal awal yang dimiliki oleh tiap pemain tidaklah sama. Dalam PVP di dunia seni, setiap peserta tidak berangkat dari garis awal yang sama.

Permainan PVE dapat menjadi solusi untuk beradaptasi dalam realita dunia seni. Para pemain yang karena satu dan lain hal memilih tidak ikut memperebutkan sumber daya yang terbatas dapat berinteraksi secara kolaboratif. Para pemain bisa bekerja sama seperti halnya para penjaga kota di *watchtower* (menara jaga) dalam kisah-kisah dunia fantasi. Keberadaan kota itu sendiri tidaklah bebas dari ancaman pihak luar dan para pemain bisa bahu-membahu mempertahankan keberlangsungan hidup mereka.

[5] Di dalam teori permainan dan teori matematika, *zero-sum game* adalah situasi saat untung-rugi tiap pemain secara persis bergantung pada untung-ruginya pemain lainnya.

Untuk dibaca bersama

Meski bisa diartikan sebagai moda pemain melawan lingkungannya, PVE tidak harus dimaknai sebagai keberhasilan seorang pemain dalam 'mengalahkan' alam atau lingkungan di sekitarnya. Keberhasilan di sini tidak berarti menang atau kalah. Pola permainan PVE lebih menjaga keberlangsungan permainan tanpa pernah ada pihak yang dinyatakan sebagai pemenang. Variabel utama yang digunakan untuk mengukur keberhasilan adalah durasi waktu (berapa lama kerja sama berlangsung) dan berapa jumlah para pemain PVE yang mampu bertahan.

Contoh kasus lain mengenai hubungan antara pedagogi dengan pola kerja kolektif bisa kita lihat pada kehadiran Sanggar Seni Rupa Kontemporer sejak 2018. Kelompok ini bermula dari dua puluh mahasiswa Universitas Komputer Indonesia Bandung (UNIKOM, Bandung), yang memutuskan berpameran foto. Fenomena ini menarik karena UNIKOM tidak memiliki jurusan seni rupa, dan pengetahuan tentang fotografi diperoleh dari kegiatan tambahan, bukan mata kuliah pokok jurusan mana pun di universitas ini.

Sudut pandang dari kelompok ini yang cukup signifikan terhadap sistem pedagogi adalah adanya kesadaran akan dua pendekatan yang berbeda terhadap seni dan pembelajaran seni: Pendekatan yang formal seperti yang diterapkan oleh akademi seni konvensional, dan pendekatan natural atau intuitif yang coba diterapkan oleh sanggar ini. Pendekatan yang natural berawal dari minat dan ketertarikan peserta didik (bukan sebuah silabus atau kurikulum baku) dengan tujuan akhir berwujud pameran bersama. Perlu digarisbawahi bahwa tidak ada keharusan membuat karya, dan dari dua puluh yang ikut terlibat, dua belas peserta bertahan hingga pameran terselenggara.

Tidak semua dari dua belas orang tersebut menjadi seniman yang berpameran. Empat di antara mereka memilih menjadi pengelola dan penyelenggara pameran. Pameran menjadi momen perayaan penanda berakhirnya proses pembelajaran layaknya wisuda, hanya saja tidak

Untuk dibaca bersama

ada penilaian—tidak ada ujian di akhir proses pendidikan. Yang ada hanyalah dua kelompok peserta, yaitu mereka yang bertahan hingga akhir proses pembelajaran (pameran) dan mereka yang berhenti di tengah-tengah.

Tantangan bagi sebuah sistem pedagogi seni yang lebih condong pada pola-pola kolaboratif seperti pola permainan PVE bisa kita amati dari penjabaran contoh-contoh yang terjadi di Bandung. Hal-hal yang penting untuk diperhatikan adalah sistem penilaian kolektif, durasi yang panjang, serta pembiasaan para peserta untuk lebih fleksibel dan adaptif terhadap perubahan aturan main. Pola permainan PVP tetap dibutuhkan untuk mengevaluasi perkembangan keahlian tiap pemain. Peningkatan keahlian setiap pemain akan meningkatkan kemampuan bertahan dari seluruh kelompok pada PVE, seperti pepatah yang mengatakan bahwa kekuatan rantai bergantung pada bagian terlemahnya, *a chain is as strong as its weakest link.*

Antara PVP dan PVE

Ada interaksi yang harus dipilih oleh para pemain dunia seni di sepanjang perjalanan karier atau kekaryaan mereka. Akan ada kesempatan untuk unjuk kemampuan masing-masing dan bertanding demi mendapatkan hadiah. Namun, hendaknya tiap pemain sadar bahwa keberhasilan di satu kompetisi tidak akan menunjang kekaryaan mereka sepanjang masa. Akan ada masa ketika sumber daya tiap pemain makin berkurang dan mereka harus mendapatkan sumber daya baru. Tidak ada pemain yang bisa terus-menerus menang, tapi pemain yang tidak bisa bertahan pasti akan kalah.

Dalam upaya bertahan di dunia seni, seniman dan para pegiat seni lainnya tengah berjuang bagai tim yang berisi berbagai macam karakter. Di dalam praktik-praktik kolektif seni sekalipun kita juga bisa melihat adanya perbedaan peran di antara anggotanya. Secara keseluruhan, sebuah kolektif seperti pasukan yang menempati menara jaga. Ada pemanah yang bertugas memantau ancaman dan tantangan.

Untuk dibaca bersama

Di dalam kolektif, posisi ini diisi oleh mereka yang terbiasa membuat proposal untuk proyek-proyek yang akan datang. Ada pula tim *healer* atau tim medis yang siap-siaga apabila kondisi keuangan kolektif 'jatuh sakit' dan memerlukan suntikan pendanaan. Biasanya, mereka terhubung dengan jejaring sumber pendanaan, seperti dokter yang terhubung dengan jejaring klinik dan rumah sakit.

Tentunya tidak ketinggalan tulang punggung dari setiap menara jaga, yaitu pasukan pengamanan yang akan terjun ke lapangan untuk mempertahankan kota. Dibekali dengan peralatan, kemampuan logistik dan formasi, pasukan inilah yang akan bergerak sebagai kelompok untuk merealisasikan program-program dan kegiatan kolektif. Dalam mempertahankan keberlangsungan, mereka inilah yang berdiri di garis paling depan dan mereka pula yang pertama-tama terkena hantaman dari luar kelompok.

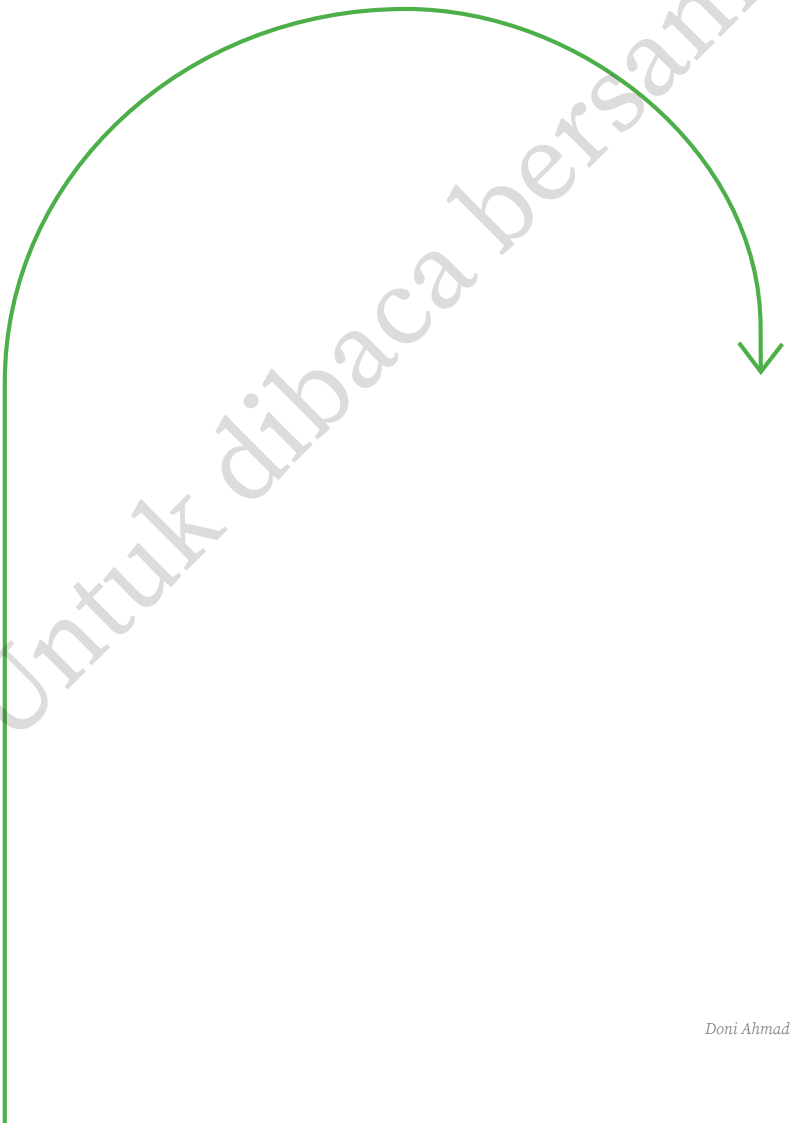
Mempertimbangkan pemilihan antara permainan PVP dan PVE adalah ilusi karena sesungguhnya meski PVP adalah pilihan, PVE adalah keharusan. Kita bisa analogikan hal ini dengan para gladiator dan petarung di arena, yang harus menghentikan pertandingan jika kota tempat mereka bertanding mendadak diserang oleh pihak luar yang kuat. Mau tidak mau, para petarung arena harus ikut mempertahankan kota jika ingin bisa terus bertanding. Di dalam permainan dunia seni, semua pemain bisa saja memilih tidak ikut memainkan PVP, namun semua pemain harus ikut serta memainkan PVE.

Sistem pedagogi di akademi seni yang konvensional tampaknya lebih mengedepankan kesuksesan para pemain di arena PVP daripada PVE. Sistem seperti ini berupaya mengasah keahlian peserta didik dengan harapan bahwa keahlian seseorang akan berbanding lurus dengan kesuksesan dan kemampuannya bertahan di dunia seni. Kesuksesan semacam ini memang mudah diperkirakan dalam rentang waktu yang pendek, namun sayangnya tidak dengan rentang waktu yang panjang. Jika kita mempertimbangkan rentang waktu yang melebihi

Untuk dibaca bersama

satu dekade, kita bisa melihat para pemain yang sempat unggul dalam kompetisi kini sudah tidak lagi. Dalam rentang waktu yang panjang kita akan temui hasil-hasil yang tidak sesuai dengan harapan tadi. Di dalam permainan jangka panjang, bukan yang paling ahli yang akan bisa bertahan, tetapi yang bisa bertahanlah yang jadi paling ahli.

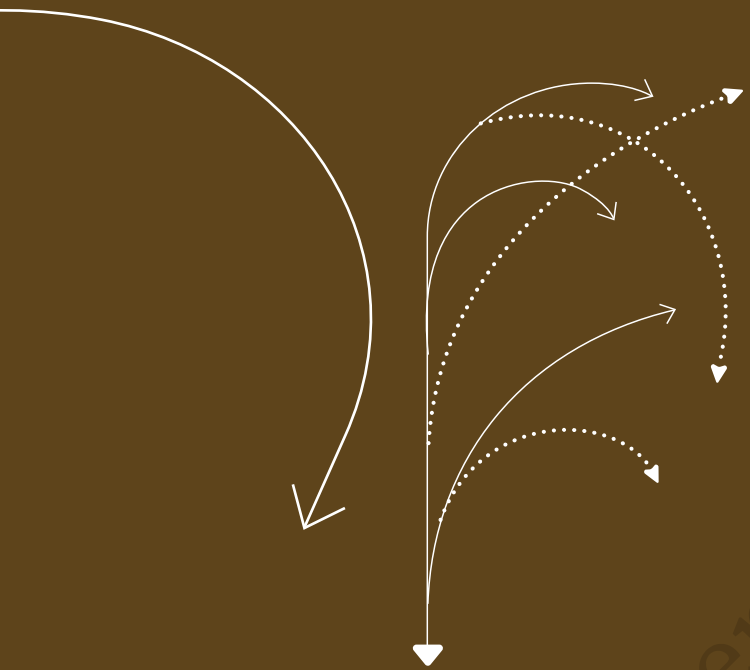
Bandung, 2020



Untuk dibaca bersama

Doni Ahmad

Untuk dibaca bersama



Alternatif Pendidikan Seni yang Nekat dan Tahan Banting

Untuk dibaca bersama

Hidayatul Azmi

Kisah dimulai dengan sebuah grup BlackBerry Messenger (BBM) bernama Bukittinggi Art yang dibentuk pada Ramadhan 2015. Grup BBM ini dibentuk untuk merencanakan kegiatan berbuka sembari menggambar bersama. Sebagian besar anak muda di grup ini adalah mahasiswa jurusan Seni Rupa Universitas Negeri Padang (UNP) yang berdomisili di Bukittinggi dan sekitarnya. Kemudian, obrolan penuh gairah pada hari itu memantik diskusi berkelanjutan pada hari-hari setelahnya hingga terbentuklah sebuah persyarikatan maut anak muda bernama Ladang Rupa.

Sejak Ladang Rupa terbentuk lima tahun yang lalu, kami bergerak dengan modal kesadaran bahwa kami harus berbuat sesuatu, dimulai dari kota tempat kami berasal. Memang, pergerakan ini dimulai dengan meraba-raba, tanpa meletakkan dasar visi dan cita-cita bersama yang jelas. “Pokoknya berkarya deh!” begitulah.

Gambar 1. Pameran “Arsip Panen Raya 5 Tahun Ladang Rupa.”
Lokasi: Gedung Balairung Sari, Bukittinggi (2020).
Sumber: Leon Yansen.

untuk baca bersama

Barangkali kesamaan nasib dan kebiasaan juga yang menuntun kami menemukan cara dan arah bergerak. Himpunan Mahasiswa Jurusan (HMJ) Seni Rupa UNP menjadi pintu besar bagi kami untuk bersinggungan dengan perkembangan seni di luar Sumatera Barat, yang tidak kami dapatkan di kelas perkuliahan. Gelora semangat belajar dan berkarya di ruangan kecil itu terasa sekali waktu baru masuk kuliah. Setidaknya, hingga 2014, di saat kegiatan Orientasi Studi dan Pengenalan Kampus (OSPEK) belum dibayangkan sebagai ancaman menakutkan bagi mahasiswa baru, *uda* dan *uni* (kakak tingkat) tidak sungkan-sungkan mewariskan berbagai kebiasaan dengan kekerasan dan kelembutan, tentu saja.

Selain HMJ, Komunitas Seni Belanak (KSB) dan Rumah Ada Seni menjadi ruang belajar alternatif lain yang juga menantang. KSB hadir pada sekitar 2003 dengan semangat kebangkitan dari keterbatasan akan aparatus seni (galeri, kurator, kritikus seni, media, dan kolektor).

Hidayatul Azmi

Untuk Indonesia bersama

Walaupun semangat KSB meredup setelah *booming* seni rupa sekitar 2007-2008, di ruang alternatif yang lebih lepas ini kami belajar lebih banyak hal baru, terhubung dengan lebih banyak *uda-uda* yang menetap di kampung atau merantau. Sejak sekitar 2013, kemunculan Rumah Ada Seni di Padang dan Teras di Padang Panjang memberi angin segar. Dua kelompok tersebut produktif menyelenggarakan pameran-pameran dalam skala kecil di ruang-ruang alternatif.
Pada periode ini pula jaringan yang dibangun dengan himpunan mahasiswa dan kelompok seniman dari Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang, kampus sejuk di dataran tinggi itu, masih sangat erat. Bila di Padang ada pameran, rombongan akan 'turun.' Bila di Padang Panjang ada pameran, rombongan akan 'naik.' Demikian kira-kira hubungan romantis dua kampus paling berpengaruh dalam gerakan kesenian di Sumatera Barat ini, setidaknya berdasarkan apa yang saya dengar dari para senior.

Pada sekitar 2014, bermunculan kantung-kantung gerakan kesenian dengan semangat yang mirip di daerah Padang dan sekitarnya. Sebagian besar penggerak ini adalah mereka yang pernah terlibat aktif di HMJ Seni Rupa UNP dan ISI Padangpanjang, sebut saja Rumah Coretan, Kamart Kost, Jembatan Pelangi, dan Rumah Ragam di Padang; Komunitas Gubuak Kopi di Solok; PKAN Padang Sibusuak di Sijunjung; Komunitas Teras Seni di Padang Panjang; Ruang Bangkit di Batusangkar; dan Ladang Rupa di Bukittinggi. Tidak bisa dimungkiri aktivitas berkesenian di Padang sangat membentuk mental nekat dan tahan banting kami dalam berkesenian. Karena tampak menyenangkan, kami ingin membuatnya juga di Bukittinggi.

Saat ini, Ladang Rupa berfokus pada pengembangan edukasi seni dan budaya. Kami menatanya sebagai ruang untuk berbagi ide, mendongkrak pemikiran kritis, dan mengolah rasa. Sebagai alternatif pendidikan seni, kami menawarkan metode pendidikan kritis bagi pelaku seni dan masyarakat untuk belajar bersama, bertukar pikiran, menggodok gagasan dan mempresentasikannya.

Untuk dibaca bersama

Ada semacam arus jelek yang harus dilawan. Kami melihat institusi akademi seni belum mampu memberikan ruang bagi diskusi-diskusi mengenai perkembangan seni terbaru. Sebagai mahasiswa yang sebagian besar dididik sebagai guru seni, kami melihat bahwa kurikulum di ruang kelas telah gagal memainkan perannya sebagai pendidikan yang memanusiakan manusia. Memang, kurikulum 2013 yang telah berjalan memiliki tiga aspek dasar yang harus diperhatikan. Salah satunya aspek afektif, yang berkaitan dengan emosional seperti perasaan, minat, dan sikap. Pendidikan seni adalah pendidikan rasa dalam mata pelajaran Seni Budaya yang tidak dapat dipisahkan dari aspek afektif. Meminjam kata Bambang Sugiharto, "Pendidikan seni di Indonesia seperti balai pelatihan pertukangan."[1]

Gambar 2. Parak Ria *Open Studio*.
Lokasi: Sekretariat Ladang Rupa, Pulai Anak Air (2018).
Sumber: Ladang Rupa.

[1] Bambang Sugiharto, *Untuk Apa Seni?* (Bandung: Pustaka Matahari, 2013), hlm. 9.

Kami melihat bahwa kebanyakan mahasiswa calon guru tidak menyadari bagaimana seharusnya seni diposisikan dalam pendidikan afektif itu. Dalam Pendidikan Seni untuk calon guru seni di kelas perkuliahan, belum ada pemahaman mendasar yang menjembatani antara ilmu pendidikan dan ilmu seni. Pada dasarnya mata kuliah tingkat jurusan yang diberikan pada mahasiswa Prodi Pendidikan Seni Rupa terbagi menjadi tiga kelompok. Pertama, Mata Kuliah Keterampilan Proses Pembelajaran, yang berisi pemahaman akan keterampilan yang dibutuhkan calon guru dalam proses pembelajaran mengenai pendekatan, metode, prosedur pembelajaran, kurikulum, evaluasi pembelajaran dan sebagainya. Kedua, Mata Kuliah Pengembangan Kependidikan, yang melatih mahasiswa untuk mengembangkan rencana kerja, biasanya diwujudkan dalam proposal (penelitian, penciptaan, kegiatan wirausaha, dsb.). Selanjutnya, Mata Kuliah Bidang Keahlian Murni dan Kriya. Pembagian ini seolah memisahkan tanpa satu penghubung yang esensial untuk menjawab pertanyaan, “Mengapa harus ada Pendidikan Seni?” Pada akhirnya, praktik yang sering terjadi adalah pendidikan seni tetap: guru memberikan teori-teori dan praktik tentang seni sesuai bidang keahlian menggunakan keterampilan mengajar yang didapatkan dari bangku perkuliahan. Pemenuhan aspek afektif yang seharusnya efektif dengan menggunakan pendidikan seni pun menjadi mubazir.

Maka, Ladang Rupa menawarkan alternatif pendidikan seni kritis, yang membuka diri bagi pengembangan seni dan budaya. Kampus belum cukup mampu memfasilitasi kami, jadi kami akan memfasilitasi diri sendiri. Sekolah belum mampu mendidik masyarakat dengan kritis melalui seni, jadi kami yang akan melakukannya!

Selama lima tahun, Ladang Rupa terus bereksperimen dengan berbagai metode pendidikan seni melalui berbagai program yang sebagian di antaranya terinspirasi dan kami adopsi dari berbagai model kegiatan seni yang pernah ada. Saat ini, kami membagi program berdasarkan skala kegiatan: (1) program besar, yang membutuhkan

Untuk dibaca bersama

persiapan istimewa, di antaranya pameran, *art camp*, dan riset; (2) program rutin, yang hanya membutuhkan persiapan teknis yang kecil, di antaranya Bioskop Taman dan Kelas Lasuah; (3) program harian, yang tidak membutuhkan persiapan khusus karena dilakukan setiap hari seperti aktivitas berkebun Parak Ria, pasar produk kreatif Serikat Oesaha, dan perpustakaan Ladang Rupa. Demi menjaga hubungan dengan masyarakat, kami mengadakan program-program di atas untuk bertatap muka dan menyebarkan gagasan melalui *zine*.

Gambar 3. *Performance art* Bayu Rahmad Trisya, "Di Dalam Kotak."
Lokasi: Gedung Balairung Sari, Bukittinggi (2020).
Sumber: Ladang Rupa.

Gambar 4. Bioskop Taman.
Lokasi: Sekretariat Ladang Rupa di Tangah Jua (2016).
Sumber: Ladang Rupa.

Gambar 5. Ladang Disko.
Lokasi: Sekretariat Ladang Rupa di Tangah Jua (2016).
Sumber: Ladang Rupa.

Program-program Ladang Rupa dikonsumsi oleh anggota, pelaku seni dan masyarakat. Ladang Rupa menjadi wadah bagi anggotanya sendiri untuk mengembangkan diri, belajar, dan berkarya. Ladang Rupa juga mewadahi pelaku seni sebagai penggerak kebudayaan untuk menampilkan dirinya pada publik melalui pameran, pertunjukan seni, pemutaran film, bedah buku, dan lain-lain. Ladang Rupa menawarkan alternatif pendidikan seni pada masyarakat melalui program Kelas Lasuah dan Ladang Kids, yang mendatangkan pelaku seni dan praktisi bidang lainnya untuk membagikan pengetahuan dan pengalaman mereka pada masyarakat.

Saat ini, belum ada metode pendidikan yang kami rancang dengan strategi khusus yang sudah mapan di kelas. Sebab, strategi yang diterapkan pada setiap kegiatan kelas, baik Kelas Lasuah maupun Ladang Kids, masih bergantung pada siapa narasumber dan topik yang dibawakan. Karena keragaman topik, sebagai fasilitator kami harus merancang strategi kelas yang khusus bersama pelaku seni dan praktisi bidang lain yang hadir sebagai narasumber sebelum kelas dimulai. Kami sadar betul, setiap partisipan bukan datang tanpa bahan apa-apa (fisik maupun nonfisik). Maka, strategi pendekatan dialog dalam kelas merupakan hal yang sangat penting. Kami berdiskusi dengan narasumber untuk berdialog dengan masing-

Untuk dibaca bersama

masing partisipan sebagai upaya mengenali modal apa saja yang mereka miliki.

Pendekatan dialog ini berupaya menumbuhkan kesadaran bahwa kita mampu berdaya dan berkarya dengan bahan yang kita punya saat ini. Pada akhirnya, pendekatan ini bekerja dengan unik pada setiap topik. Setiap kelas yang pernah dilaksanakan punya hasil-hasil yang menarik. Kami kesulitan menceritakannya satu per satu dalam tulisan ini karena topik yang beragam. Intinya, Kelas Lasuah memberikan pengalaman yang tidak kami perkirakan saat pertama kali merancang strateginya.

Gambar 6. Kelas Lasuah, "Book Binding."
Lokasi: Taman Ngarai Maaram, Bukittinggi (2017).
Sumber: Ladang Rupa.

Gambar 7. Kelas Lasuah, "Kolase Pagi."
Lokasi: Sekretariat Ladang Rupa di Tangah Jua (2016).
Sumber: Ladang Rupa.

Satu hal yang paling menarik bagi saya sebagai salah satu pendiri perkumpulan ini sejak mula adalah bahwa dalam lima tahun pertama Ladang Rupa mampu menyaring mereka yang benar-benar bermental nekat dan tahan banting dan berhasil menarik anggota baru, yang berniat nekat dan tahan banting juga. Kini, Ladang Rupa cukup ramai oleh anggota yang datang dari berbagai latar belakang ilmu. Pada saat ini, Ladang Rupa belum mampu membiayai hidupnya sendiri, apalagi menunjang perekonomian teman-teman di dalamnya, dan itu membuat saya heran, *kok*, bisa ada orang-orang seperti ini?

Kalau mau berfilosofi-ria, nama Ladang Rupa dipakai karena kami percaya apa yang kami tanam adalah yang akan kami tuai. Bukan sengaja juga jika kami melibatkan aktivitas bercocok tanam. Kebetulan sekali, beberapa kali pindah rumah, kami punya lahan yang cukup bagus untuk berkebun. Mental nekat dan tahan banting jugalah yang membuat kami sanggup beberapa kali meneroka tempat yang penuh semak belukar dan horor (kamu bisa membayangkan galeri dan kantor di tengah hutan). Sejak 2015, kami sudah berpindah tempat empat kali, dan entah kenapa hampir selalu berurusan dengan semak belukar. Proses pindah rumah Ladang Rupa yang nyaris tiap tahun ini menyita sangat banyak waktu untuk berbenah dan beradaptasi. Saat ini, Ladang Rupa menempati gedung Balairung Sari, yang dulu digunakan organisasi Bundo Kanduang Kota Bukittinggi dan telah 20 tahun kosong. Sudah tiga bulan sejak tulisan ini disusun, Ladang Rupa masih berbenah di tempat baru. Jika penasaran, kamu boleh nonton videonya di sini.

Bukittinggi, 2020

untuk dibaca bersama

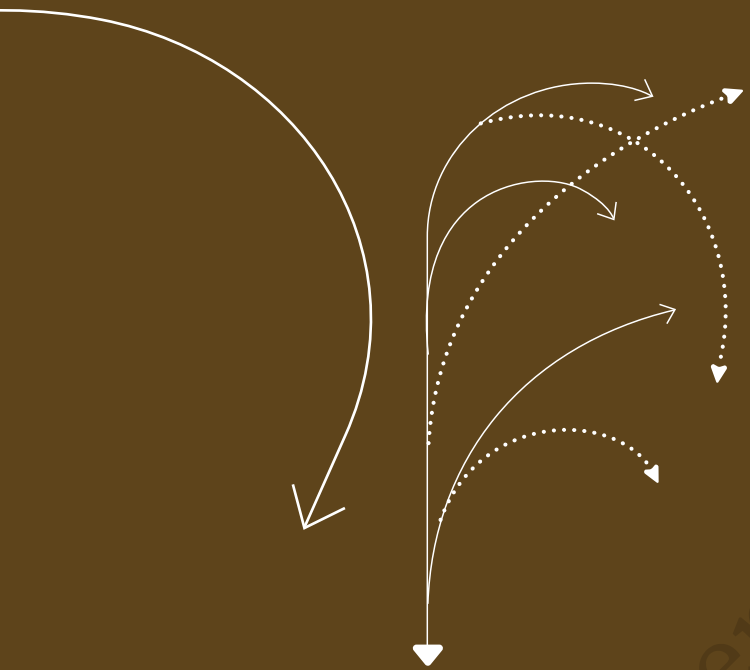
Sejak 2015, kami sudah berpindah tempat empat kali, dan entah kenapa hampir selalu berurusan dengan semak belukar.

Gambar 8. Sekretariat Ladang Rupa sebelum pindah ke Balairung Sari.
Lokasi: Sekretariat Ladang Rupa, Pulai Anak Air (2019).
Sumber: Ladang Rupa.

Hidayatul Azmi

Arsipbaca bersama

Untuk dibaca bersama



Dari Tikar Pandan untuk FIXER

Untuk dibaca bersama

Putra Hidayatullah

Kelahiran Tikar Pandan sebagai sebuah kolektif tidak terlepas dari dinamika konflik politik yang ada di Aceh. Pada waktu itu, Gerakan Aceh Merdeka (GAM) dan Tentara Nasional Indonesia (TNI) masih berperang. Persoalan dipicu oleh ketidakadilan ekonomi dan juga sejarah Aceh yang dianggap sebagai wilayah berdaulat. Pasca-Orde Baru, keadaan tidak kunjung membaik.

Meski turut mengalami dinamika sosial yang sama dengan yang menjadi alasan lahirnya Komunitas Tikar Pandan, saya bisa dibilang orang yang belakangan bergabung. Di tulisan ini, saya hendak berbagi tentang geliat komunitas yang akrab kami sebut Tikar Pandan dan kisah-kisah lain yang berkaitan dengannya.

Saya menemui Muhammad Yulfan, Azhari Aiyub dan Fozan Santa. Mereka adalah tiga dari beberapa pendiri Tikar Pandan. Tentu, mereka lebih paham bagaimana detail sejarahnya. Hari itu kebetulan juga kita sedang ada rapat membahas arah keberlangsungan komunitas. Usai rapat, kami melanjutkan minum kopi dan bertukar-pikiran sebagaimana lazimnya.

Meski sudah mendengar sejarahnya dari yang lain, saya merasa tidak puas hati sehingga meminta mereka bercerita lagi. Sambil menyesap kopi dan membakar rokok, Yulfan kembali bercerita. Saya hidupkan tombol rekam di *hape* biar tidak hilang poin-poinnya.

***

“Jadi, dulu komunitas kita ini lahir lantaran ada dorongan dari kalangan pelajar. Sebab waktu itu sudah ada gerakan mahasiswa bernama KARMA, SMUR (Solidaritas Mahasiswa Untuk Rakyat), dan lainnya,” kata Yulfan. “Kita berpikir mengapa kok dari pelajar tidak ada.”

Seiring berjalannya waktu, keadaan semakin tidak kondusif, militerisme dan kekerasan mewarnai hari-hari. Anak-anak muda yang

Untuk dibaca bersama

Gambar 1. Ruang belakang tempat nongkrong dan diskusi sore di *basecamp* Tikar Pandan.
Sumber: Muhammad Reza Rachmad.

Untuk Kita Bersama

tergerak oleh isu tersebut kemudian ikut merespons. Aksi berlanjut dengan diskusi-diskusi. “Pas tamat SMA, tidak mungkin kami memakai platform sekolah lagi, sebab sudah bukan siswa,” demikian Yulfan menambahkan. “Lantaran itu kita akhirnya pikirkan ruang lain. Waktu itu kita pakai tempat di satu sudut di Taman Budaya Banda Aceh. Kita bikin diskusi tiap Sabtu sore. Dari situ kita punya pikiran sendiri yang beda. Akhirnya, pada 2002, kita bikin Komunitas Tikar Pandan.”

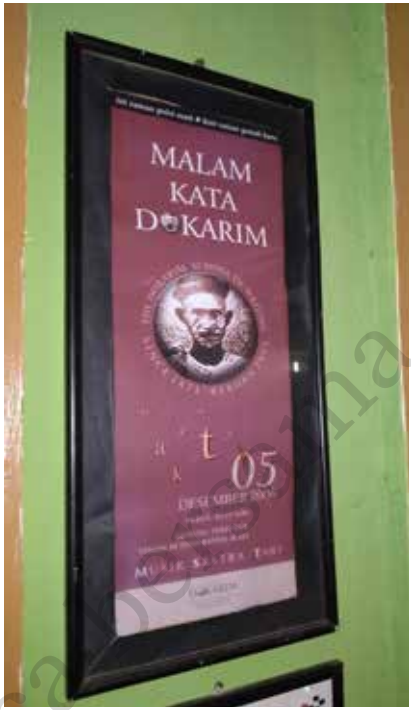
Tentang ini saya juga ingat waktu mengobrol dengan Azhari Aiyub beberapa waktu lalu. Memang tren kolektif itu baru muncul setelah Orde Baru lengser. Azhari adalah satu di antara sekian orang yang berperan membentuk konsep dan arah Komunitas Tikar Pandan. Mereka membuat jurnal kebudayaan bernama *Titik Tolak*. Saya masih ingat, salah satu artikel dalam jurnal itu adalah wawancara dengan Pramoedya Ananta Toer, yang ketika itu minta maaf pada Aceh. “Sejak dulu mereka sudah mengirim pembunuh ke Aceh,” kata Pram dalam wawancara tersebut.

Selain menerbitkan jurnal, Tikar Pandan juga mendirikan toko buku yang diberi nama Dokarim. Saya terkesan dengan toko buku itu lantaran mereka menjual buku-buku yang aneh, tapi bagus sekali. Misalnya, di sana saya pertama kali melihat karya Arundhati Roy, Gabriel García Márquez, Leo Tolstoy dan John Roosa. Kemudian ada juga buku-buku yang judulnya membuat jantung orang-orang di sini berdebar-debar ketika melihat, misalnya, *Bertuhan Tanpa Agama*.

Oleh orang luar, Tikar Pandan memang sempat dipandang sebagai organisasi aneh. Mereka pernah dituduh komunis, liberal, dan syiah juga. Padahal tidaklah mungkin komunis dan liberal bisa dalam satu wadah yang sama. Saya dan teman-teman muda lain justru belajar banyak sekali. Ada banyak peneliti yang juga pernah datang. James Siegel, misalnya, dan masih banyak yang lainnya. Ketika ada peneliti datang mewawancarai soal kolektif ini, saya selalu bilang, Tikar Pandan itu seumpama universitas, tempat setiap orang bisa belajar.

Untuk dibaca bersama

Pada masa awal didirikan, Tikar Pandan memiliki kesadaran untuk meningkatkan literasi. Saya salut atas pikiran ini sebab perkembangan literasi di Aceh memang buruk sekali di sini, apalagi pada masa itu. Dan, kalau dilihat-lihat lagi, ini juga masih menjadi pekerjaan rumah yang belum tuntas. "Kami memulainya dengan cerita, *storytelling*. Lebih khususnya teater. Waktu itu, media dibungkam. Tidak ada corong. Media sosial tidak ada, bahkan internet terbatas," kata Yulfan. Pada saat saya masih SMP, di kampung kami kerap mendengar suara tembakan. Kadang-kadang sewaktu jalan ke sekolah, kami tiba-tiba musti tiarap di jalanan berkerikil biar tidak disambar peluru nyasar. Pernah sekali waktu mau ambil rapor, ada bom meledak. Meski jauh, tanah yang kami pijak ikut bergetar.



Gambar 2. Sebuah arsip poster Malam Anugerah Sastra Dokarim, salah satu program Tikar Pandan.
Sumber: Muhammad Reza Rachmad.

Saya yang tinggal di kampung memang tidak punya bayangan bagaimana keadaan di kota seperti Banda Aceh. Apakah keadaan di sana sama menegangkannya dengan keadaan di kampung? Nah, ada bagusnya juga ketika saya melakukan wawancara untuk tulisan ini karena ada sesuatu yang baru saya tahu. Ternyata anggapan saya selama ini bahwa seni tidak terlalu berperan dalam konflik di Aceh, keliru. Di Banda Aceh, sastra, terutama teater, berperan melalui kolektif seperti Tikar Pandan. Yulfan dan kawan-kawan kerap membuat pementasan yang harus melalui sensor ketat.

Untuk dibacakan saja

“Jadi, seni, terutama teater, waktu itu sebagai wadah untuk menyuarakan apa yang terjadi di masyarakat bawah. Ada kekerasan, pemerkosaan, dan lainnya,” kata Yulfan. Pernah sekali waktu ia harus menjelaskan dan berkali-kali mencari cara agar lepas dari kelumit masalah, seperti ketika ada serdadu yang melihat ilustrasi poster teater yang menampilkan gambar orang duduk di kursi dan mengalami penyiksaan. “Ini maksudnya apa? Siapa menyiksa siapa ini, huh?” serdadu waktu itu bertanya.

Untuk menyiasati kendala dan tantangan atas sensor, Tikar Pandan membuat dua versi naskah untuk satu pementasan. Naskah yang mereka serahkan ke pihak serdadu sebagai bahan laporan adalah naskah yang tidak berisi kritik, berbeda dengan naskah yang mereka pentaskan dalam teater. Kadang-kadang, ada juga intel yang berkeliaran untuk mencari tahu kesan yang didapat oleh penonton usai menonton teater.

Kegiatan literasi juga diteruskan dengan pendirian sekolah yang bagus sekali, yaitu Dokarim. Nama sekolah itu diambil dari nama salah seorang penyair Aceh pada masa kolonialisme Belanda. Sekolah itu berjasa melahirkan penulis muda yang menulis di koran-koran dan media massa lainnya. Saya belajar banyak tentang menulis di Dokarim. Azhari Aiyub berjasa mengajarkan kami tentang penulisan kreatif dan membuka ruang untuk diskusi-diskusi kritis.

Selama ini, memang, kalau dilihat-lihat lagi, Tikar Pandan memanfaatkan seni sebagai medium untuk menyentuh persoalan sosial. Pernah sekali waktu anak-anak simpatisan Gerakan Aceh Merdeka dan anak-anak TNI dikumpulkan untuk bermain teater bersama. Dari kegiatan itu, panitia penyelenggara dari Tikar Pandan baru tahu bahwa ternyata dendam antara TNI dan GAM diwariskan juga ke anak-anak. Anak GAM bernyanyi *Prang Sabi*, sementara anak TNI bernyanyi *Gugur Pahlawan*, tapi teater mencoba meleburkan mereka.

Untuk dibaca bersama

Pada 2004, terjadi gempa besar di Aceh. Waktu itu saya masih kelas satu SMA dan baru bergabung di Tikar Pandan sembilan tahun kemudian. Ada pergeseran di arah gerak Tikar Pandan. Kalau sebelumnya gerakan mengarah ke persoalan sosial politik, pada masa pasca gempa, gerakan lebih mengarah ke bagaimana menyembuhkan trauma bencana melalui pendekatan kebudayaan. "Kita percaya seni itu menyembuhkan, baik dari luka perang maupun luka bencana," kata Yulfan. Waktu itu salah satu cara unik yang juga dipakai adalah *storytelling*, TV Eng-Ong.

Gambar 3. Poster kegiatan TV Eng Ong sebagai upaya *trauma healing* untuk masyarakat pasca konflik dan tsunami.
Sumber: Muhammad Reza Rachmad.

Itu acara yang bagus sekali. Agus Nur Amal PMTOH memainkannya, dan hikayatnya dirangkai bersama Azhari, Reza Idria, dan kawan-kawan lain. Mereka menyebutnya juru *puliek pike* (tukang pikir). Pernah ada seorang ibu yang pendiam karena trauma, tiba-tiba ia bisa bicara ke orang ramai saat masuk ke dalam TV besar yang dibikin dari papan itu. Itulah kenapa saya bilang bagus sekali. Lucu juga lantaran ada humor-humornya sehingga orang-orang kampung suka.

Usai Tsunami dan damai dari perang pada 2005, memang ada bencana-bencana lain seperti gempa di Gayo, banjir bandang di Tangse, dan juga bunyi sirine peringatan yang membuat orang lari karena mengira tsunami datang lagi, padahal tidak ada. Sirinenya yang *error*. Tikar Pandan masih menggunakan pendekatan budaya, meski mediumnya sudah sedikit berbeda, yaitu komik berisi cerita mitigasi bencana yang digambar oleh pelajar dan digali dari pengalaman mereka.

Sekarang memang performa Tikar Pandan agak lamban. Salah satu persoalan utamanya adalah strategi pendanaan lembaga. Sampai saat ini Tikar Pandan belum berhasil mewujudkan suatu sistem pendanaan yang mandiri. Sebelumnya, sumber pendanaan datang dari donor dan sebuah unit bisnis, yaitu toko buku Dokarim. Namun, itu semua tidak berhasil mewujudkan *fundraising*. Sebab, toko buku itu dinilai tidak berhasil memenuhi selera pasar yang lebih menyukai buku-buku pop.

Selain itu, Tikar Pandan sebagai ruang perlawanan makin mengecil, makin kurang disukai, semakin kehilangan strategi, mandeg, stagnan, karena musuh kita sudah jadi penguasa, dan rekan-rekan seperjuangan dulu ada yang jadi seniman dan budayawan yang mempertahankan *status quo*. Kalau dulu lawan kami cuma militerisme, sekarang jadi banyak.

Ada narasi dominan bahwa Aceh sudah demokratis, menjunjung tinggi HAM, rehabilitasi dan rekonsiliasi pun dianggap sudah berhasil sehingga kemudian menjadi model bagi wilayah atau bahkan negara

Untuk dibaca bersama

lain yang sedang mengalami konflik. Itu semua berkebalikan dari keadaan sebelumnya ketika Aceh terlihat jelas tidak demokratis, dengan adanya pelanggaran HAM di mana-mana, kekerasan lumrah terjadi. Dan, keadaan yang sekarang itu sebenarnya adalah citra yang dibangun oleh elit berkuasa.

Sebenarnya, kalau kita lihat lagi, di akar rumput masih bermunculan masalah baru. Persoalannya masih soal HAM, penyelesaian kekerasan masa lalu, dan masalah tambang. Dari semuanya itu, cuma aktornya saja yang berganti. Persoalan demokrasi masih menjadi isu di Aceh. Hegemoni dogmatik yang ada sekarang juga menjadi masalah baru. Di ruang publik kejumudan membatasi kebebasan berpendapat. Dulu, orang membicarakan HAM sudah dianggap capaian luar biasa; sekarang, HAM dilihat sebagai produk kafir, liberal, corong antek asing, dll.

Yang juga penting dilihat adalah persoalan konektivitas dengan generasi baru seiring dengan dinamika zaman yang semakin menuju arah digital. Citraan Tikar Pandan dipandang terlalu serius dan kurang *up to date* untuk generasi milenial. Selain itu, Tikar Pandan tidak berhasil mengelola sumber daya manusia yang pernah terlibat dalam proses belajar bersama untuk membentuk masyarakat kultural sehingga sumber-sumber daya manusia tersebut bergerak sendiri secara sporadis.

Tikar Pandan memang sudah harus mengubah pola, dan kami sedang mencari bentuk baru, serta memikirkan usaha untuk mandiri. Menemukan sistem yang dapat memberi dana berkelanjutan ini juga tantangan, sebab kami belum punya pengalaman berbisnis. Strategi lain adalah mencoba memaksimalkan potensi orang-orang Tikar Pandan untuk memperkaya *resource* baik dari waktu maupun energi dan lainnya. Selain itu, kami juga mencoba memetakan kembali jejaring dengan kolektif lain yang bergerak dengan isu yang sama sehingga dapat saling menguatkan; juga individu-individu tertentu seperti peneliti luar yang masih *concerned* dengan isu-isu di Aceh.

Untuk dibaca bersama

Dinamika sosial, termasuk peran kolektif di Aceh sekarang sudah agak berbeda. Ada jarak antara agenda komunitas dengan kebutuhan masyarakat. Dengan kata lain, masyarakat dijadikan sebagai objek: Objek penelitian dan objek kegiatan. Ada kesalahan pada strategi dan pendekatan awal sehingga tidak dapat menyatu. Pada intinya, beranjak dari semua yang telah kita lalui, kita mencoba belajar dan melakukan pendekatan baru, yaitu penguatan kolektif dulu sebelum bergerak kembali untuk menguatkan kerja-kerja akar rumput dan lainnya.

***

Suasana semakin gelap. Saya menyeruput kopi untuk kesekian kali. Rasa asam naik ke lidah, hal yang biasa terjadi ketika saya sudah terlampau banyak menyesap kopi. Tapi, obrolan itu bermakna, sama seperti obrolan-obrolan lain di Tikar Pandan yang selalu menawarkan sudut pandang baru, meski rasanya kadang pahit sedikit, sama seperti kopi kami sore itu. Tidak jauh dari luar terdengar suara kaset mengaji, pertanda magrib tiba. Yulfan pamit kembali ke ruangannya untuk shalat. Saya mengambil hape dan menekan tombol *stop*.

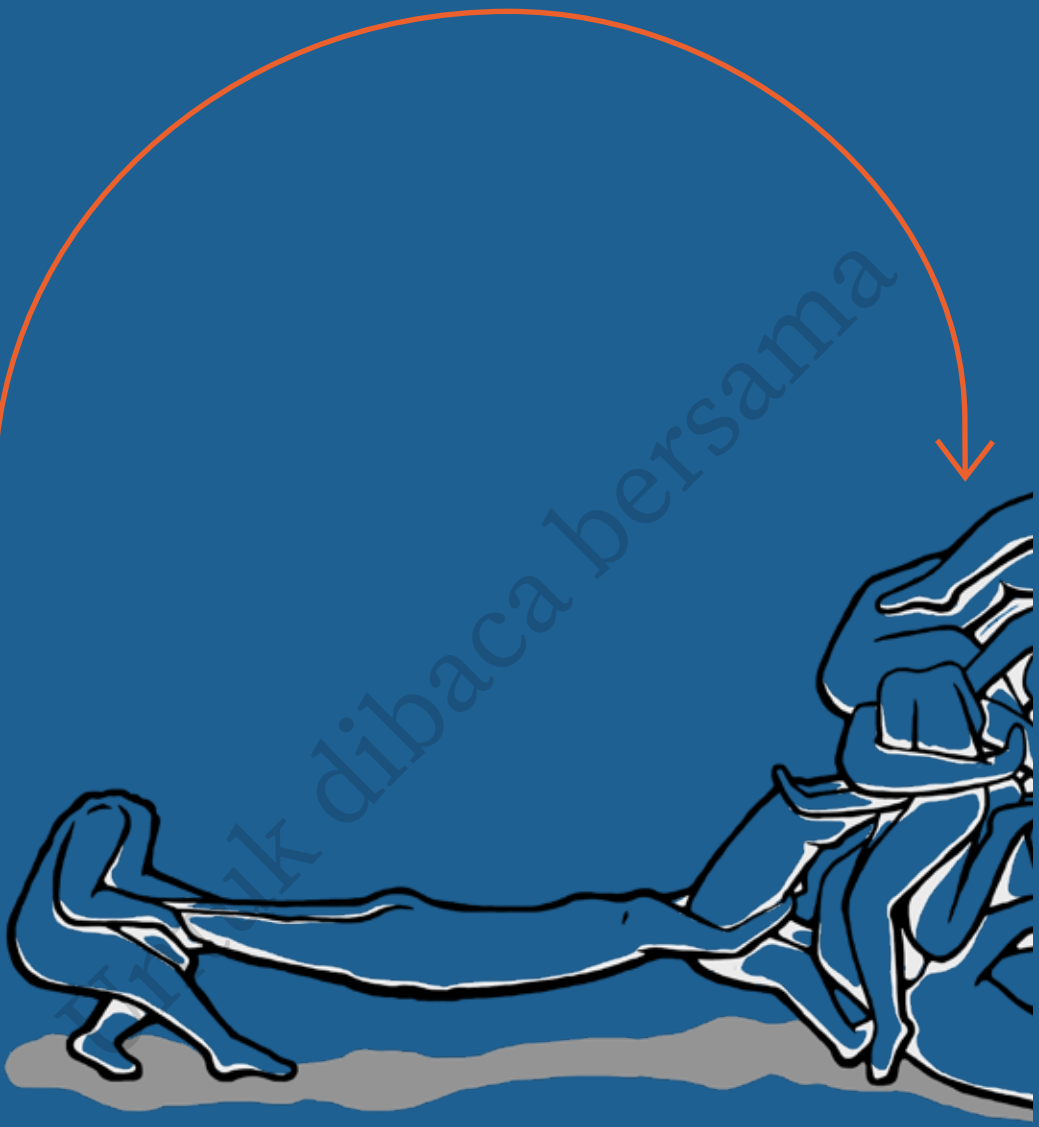
Banda Aceh, 2020

Untuk dibaca bersama

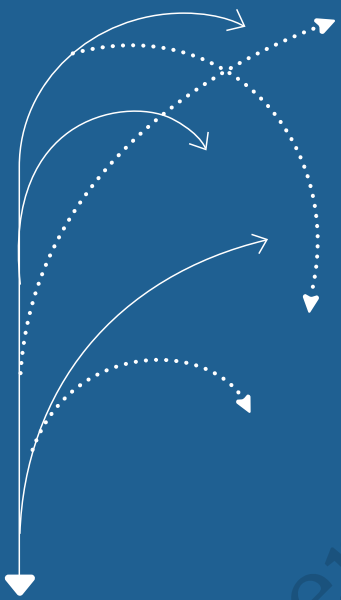
Pada intinya, beranjak dari semua yang telah kita lalui, kita mencoba belajar dan melakukan pendekatan baru, yaitu penguatan kolektif dulu sebelum bergerak kembali untuk menguatkan kerja-kerja akar rumput dan lainnya.

Putra Hidayatullah

Untuk dibaca bersama



untuk dibaca bersama



Bagai Melihat Jalinan Ampang

Mencari di (ke) Mana Seninya dalam Praktik Kolektif di Indonesia

Mengupas bersama

Gesyada Siregar

Selama proses riset FIXER 2021 ini, perbincangan soal seni anehnya tidak terlalu banyak muncul dalam diskusi-diskusi bersama 59 kolektif yang menjadi responden ini. Senda gurau hingga kisah-kisah mengenai problem keberlanjutan ekonomi, organisasional dan manajerial cenderung lebih banyak mendominasi. Kalau pun ada yang sedikit menyinggung soal seni, pembicaraan ini lebih kepada pemaparan akan program-program yang sedang mereka kerjakan. Mengapa bisa terjadi demikian? Bagian ini akan mencoba mencari tahu dan merangkum mengapa hal itu tak jadi soal atau tidak banyak diperdebatkan.

Pertama-tama, kita perlu membedakan kolektif seni yang dimaksud di sini dengan kelompok seniman. Akan sangat gampang mendeteksi artistik atau estetik dari kelompok seniman karena umumnya praktik utama mereka adalah berkarya dan berpameran bersama. Kelompok seniman yang dimaksud di antaranya adalah Pita Maha, Ubud (1936), Komunitas Seni Sakato, Yogyakarta (1995), Kelompok Seni Rupa Jendela, Yogyakarta (1996), Tromarama, Bandung (2006) dan Cut and Rescue, Jakarta (2011). Pembeda kelompok seni tersebut dengan kolektif yang akan ditelusuri di bagian ini adalah apakah mereka memiliki dan mengelola ruang fisik, membuka ruang fisiknya untuk khalayak di luar pengurus kolektifnya dan mengerjakan suatu program/proyek untuk publik secara berkala.

Dalam riset ini, kami mencoba mengurai batasan tipis antara karya dan program dari sebuah kolektif, karena kadang kita masih sulit untuk membedakan keduanya. Apakah kekaburan itu problem atau keuntungan? Kesimpulan yang ditemukan kemudian adalah:

Program bisa dianggap sebagai sebuah karya berdurasi panjang sekaligus strategi kuratorial. Melalui program, kolektif seni mencoba menyatakan keberpihakan mereka secara praksis, menggencarkan strategi-strategi distribusi pengetahuan untuk menyebarkan wacana

Untuk dibaca bersama

yang mereka percaya secara rutin, melampaui aspek seni yang simbolis atau representasional.

Lewat program juga, mereka setidaknya bisa menyisipkan olahan-olahan keterampilan seni dari anggotanya, dari sesederhana membuat tata artistik pergelaran, merancang publikasi dan bahasa komunikasi kepada publik, melakukan performans, penyuntingan video, hingga memamerkan karya dari anggota kolektifnya. Mengelola program seni adalah keterampilan yang terus berkembang sejak munculnya kolektif seni pada era pasca-reformasi sehingga, dapat dikatakan juga, seni pemrograman kegiatan seni[1] adalah praktik artistik khas kolektif.

Rasa penasaran kami selanjutnya adalah: Perspektif apa yang bisa kita gunakan sebagai kacamata untuk membaca praktik artistik kolektif-kolektif seni di Indonesia, ketika berbagai wacana tentang seni pelibatan khalayak, atau seni keterhubungan dari luar Indonesia, seringkali tidak pas diterapkan pada konteks berkehidupan kita ini?

Sebagai misal, seni keterhubungan (*relational aesthetic*) yang digagas Nicolas Bourriaud, diungkapkan secara satir oleh persona daring kritikus seni asal Amerika Serikat, Hennessy Youngman, dalam seri *vlog* kritik seninya, *ART THOUGTHZ.*

> "Ketika seseorang dengan gelar magister seni ingin bertemu dengan orang-orang baru namun karena mereka menghabiskan seluruh waktunya menyelesaikan S2, mereka tidak tahu bagaimana berbicara dengan orang lain secara normal dan memiliki kemampuan bersosialisasi yang sangat buruk, mereka tidak punya cara lain untuk bertemu dengan orang-orang baru selain memaksa orang-orang tersebut menghadiri sejumlah kegiatan seni di acara pembukaan pameran mereka yang sepi pengunjung. Estetika relasional adalah juga ketika

[1] Istilah ini dimaksudkan sebagai tawaran untuk melihat kerja pemrograman kegiatan seni oleh kolektif sebagai bentuk kesenian juga. Aspek manajerial, administratif, diplomasi, strategi komunikasi, kuratorial, serta kreativitas dalam merancang program kegiatan seni kami anggap sebagai praktik artistik.

Untuk dibaca bersama

seorang seniman sukses yang terlalu sibuk berkeliling dunia, dari biennale ke biennale, sehingga tidak punya waktu untuk membuat karya fisik, dalam satu dan lain cara, memanfaatkan pengunjung pamerannya sebagai karyanya."[2]

Konteks olok-olok tersebut menandakan jagat yang berbeda dengan kenyataan praktik artistik kolektif seni di Indonesia karena:

Pertama, kolektif-kolektif di Indonesia umumnya berkediaman di tengah pemukiman, alih-alih distrik niaga. Dalam lingkungan yang demikian, komunikasi dengan tetangga saat berbelanja ke warung terdekat, memohon izin kepada ketua RT setempat untuk menyelenggarakan acara besar, hingga mengobrol dengan tukang ojek dalam perjalanan pulang dari ruang mereka menjadi hal yang niscaya. Kemampuan bersosialisasi mau tak mau diasah terus-menerus dalam keseharian mereka.

Kedua, ketika kita berbicara soal 'khalayak' dalam kegiatan-kegiatan seni para kolektif, khalayak itu seringkali hadir sebagai teman dan kenalan dari anggota kolektif, baik kerabat dari medan seni maupun kawan dari latar belakang yang berbeda, sehingga keakraban antara seniman dan khalayak dapat dipastikan ada dalam kegiatan seni oleh kolektif. Hal ini tentu berbeda dengan konteks perhelatan seni dari institusi seni besar seperti museum atau galeri, di mana 'khalayak' bermakna luas. Patut dicatat juga istilah seni keterhubungan, yang pada awalnya dimunculkan Bourriaud sebagai pengantar dalam katalog pameran di sebuah museum besar yang menampilkan seniman-seniman individu.

Ketiga, pembukaan acara seni di tiap-tiap ruang kolektif justru berfungsi sebagai sarana silaturahmi. Pada titik ekstrem, karya yang ada di acara tersebut bahkan dirasa tidak sesignifikan momen untuk

[2] Terjemahan bebas dari kanal *YouTube* Hennessy Youngman, "ART THOUGHTZ: Relational Aesthetics" diakses pada 18 Februari 2021.

Untuk dibaca bersama

makan, minum dan berkelakar bersama antar hadirin—tidak peduli sebanyak apa hadirin yang datang.

Maka dari itu, kita sepertinya perlu melihat ke dalam untuk mencari perspektif dalam memahami perihal ini: Apa yang terjadi sebelum praktik-praktik itu dikerjakan, yang kemudian menggerakkan pelaku-pelaku kolektif ini untuk membuat sesuatu atas nama komunitasnya? Apa yang memantik semangat '*bikin*, ya, *bikin aja*' ini di kolektif-kolektif yang kami jumpai?

Kolektif Seni di Indonesia: Lembaga Seni Nasharian

Kami menemukan bahwa banyak juga kolektif yang tidak semua anggotanya terlatih secara akademis di lingkup seni. Sebagaimana yang banyak kami jumpai di Indonesia, kolektif justru menjadi sekolah bagi mereka untuk belajar tentang seni dan mengaktualisasi dirinya di ekosistem seni. Maka dari itu, kita akan menemukan berbagai ciptaan akan praktik seni yang beragam dari kolektif-kolektif ini, bahkan jauh menyeleweng dari kurikulum pendidikan tinggi seni di mana pun sehingga dapat kita baca sebagai sebuah 'kebermain-mainan' dari aspek-aspek kemapanan seni.[3] Itu pula kemudian yang menghasilkan kebutahurufan akademisi seni dalam membaca pernyataan-pernyataan artistik dalam kolektif Indonesia. Sebab, ia layaknya sebuah kalimat dari aksara baru yang belum pernah dipelajari. Dengan sifatnya yang 'bermain-main,' praktik artistik kolektif Indonesia ini pun cenderung bukan suatu perlawanan atas kemapanan infrastruktur seni arus utama, terutama ketika apa yang didaku sebagai pusat di ekosistem seni rupa kita semakin bergeser.[4]

Praktik artistik kolektif itu dapat dilihat sebagai eksperimen kelembagaan intuitif berlanggam Nashar (mengacu pada prinsip Tiga-Non, non-prakonsepsional, non-teknis akademis, dan non-

[3] Kemapanan seni yang dimaksud di sini adalah mekanisme pasar seni (misalnya balai lelang atau *art fair*), pemahaman akan seniman sebagai individu jenius, dan apa yang banyak dianggap sebagai karya seni atas (*high art*).
[4] Lih. Ayos Purwoaji, "Menggaru Tanah, Menyebar Benih: Sebaran Geografis Kolektif Seni di Indonesia 2010-2020," dalam buku ini (hlm. 163)

Untuk dibaca bersama

estetik akademis), yang asyik dalam semesta mikro miliknya tapi tetap berusaha terhubung dengan ekosistem seni di mana dia berada. Sebab, setiap anggota kolektif memiliki kesadaran bahwa ia tidak bisa melakukan kegiatan seni sendirian.

Seni yang Dilakukan Bersama-sama

Salah satu cara pandang yang bisa kita gunakan untuk membaca praktik artistik kolektif-kolektif ini adalah dengan melihat bahwa artian 'seni' yang mereka hayati merupakan sebuah penerusan (bukan gerakan kembali) dari prinsip kerja *didong*[5] (Gayo), *kagunan*[6] (Jawa), *sangging*[7] dan *undagi*[8] (Bali), *markobar*[9] dan *panggorga*[10] (Batak) serta berbagai budaya leluhur yang ada di Indonesia, sebagaimana yang pernah dikemukakan oleh Sanento Yuliman.[11] Prinsip-prinsip itu secara umum bertumpu pada siklus keseimbangan alam, diskusi, kerja bersama, serta menggunakan dengan bijaksana sumber daya sekitar dan keterampilan masing-masing untuk berkomunikasi secara luas dan mengatasi persoalan sehari-hari secara artistik. Itu semua mereka pandang sebagai bentuk pengabdian kepada masyarakat dan semestanya. Sebab, kesadaran bahwa manusia tidak bisa dan tidak sendirian sehingga harus berkolektif atau bersama bukan hanya ditujukan kepada antarmanusia, namun juga tanaman, satwa, arwah leluhur, entitas agung hingga bentang alam sekitarnya—baik itu sungai, gunung, laut, danau, hingga hutan.

untuk dibaca bersama

[5] *Didong* adalah kesenian Gayo di mana sekelompok orang duduk melingkar bersama-sama menyanyi dan menepuk bantal, badan atau tangan untuk membuat bebunyian perkusif. Dimaknai sebagai "kesenian sambil bekerja atau untuk menghibur hati," lelaguan *didong* biasanya membahas persoalan sehari-hari dengan senda gurau dan berseni.
[6] *Kagunan* berarti 'kepandaian,' 'kecerdasan,' dan 'kegunaan' (mirip istilah *ars* dalam bahasa Latin yang kemudian dipakai menjadi *art),* menjadi prinsip kesenian di mana manusia menciptakan sesuatu yang berfungsi bagi sekitarnya dan juga bisa untuk menyampaikan perasaan akan keindahan serta pikiran.
[7] *Sangging* adalah pembuat gambar atau visual, baik itu pahatan, lukisan, hingga arca.
[8] *Undagi* adalah seorang arsitek, yang juga ahli dalam agama, adat, seni, dan budaya. Kurang lebihnya serupa dengan konsep *Renaissance man,* namun *undagi* punya aspek sosial yang tinggi (bukan individualistik). Kata *undagi* juga erat dengan kebudayaan besi/perunggu
[9] *Markobar* adalah tradisi lisan Mandailing di mana setiap individu yang hadir pada suatu acara penting diberikan kesempatan untuk menyampaikan pendapatnya secara bergilir. Tradisi ini pun menekankan pada keterampilan orang untuk berbicara di muka umum, tidak hanya pada aspek diplomatik dan kepiawaian dalam membuat narasi, namun juga secara artistik
[10] *Panggorga* adalah pemahat patung dan pengukir ornamen Batak.
[11] Sanento Yuliman, *Dua Seni Rupa: Sepilihan Tulisan Sanento Yuliman,* ed. Asikin Hasan (Jakarta: Yayasan Kalam, 2001).

Selain bentuk seni leluhur yang digunakan sehari-hari, tradisi kesenian bersama yang kita ketahui sering digunakan dalam momen-momen penting sebagai bentuk rasa syukur akan suatu pencapaian, persembahan, hingga berkabung. Kesenian bersama hadir dalam situasi suka duka, berkelebihan dan berkekurangan. Situasi pasca-fordisme yang ada di Indonesia melesap dengan kecanggungan dalam budaya kita, karena segi individualistik dalam kemodernan masih terus diimbangi dengan hasrat kebersamaan dalam masyarakat kita. Sebagaimana dilansir oleh Muhammad Faisal, bahwa, "Penetrasi ponsel dan koneksi internet yang semakin kuat tidak berbanding terbalik dengan intensitas kegiatan *nongkrong*. Justru sebaliknya, semakin terpapar internet, semakin sering pula anak muda melakukan *nongkrong*,"[12] yang dibuktikan dengan banyaknya komunitas yang berawal dari grup Facebook hingga pandemi yang memancing banyaknya acara-acara diskusi kolektif lewat Zoom.

Kita kemudian dapat berspekulasi bahwa jangan-jangan masyarakat kita tidak pernah benar-benar 'modern.' Dengan cara pandang ini, kita pun bisa memahami bahwa suburnya praktik kolektif di Indonesia bukanlah sesuatu yang terberi dari arus glokalitas di abad ke-21, melainkan sebuah cara hidup instingtif, yang dibawa dari memori yang sudah tertanam secara biologis di tiap-tiap gugus asam deoksiribonukleat pelaku-pelaku kolektif Indonesia dari moyangnya.

Sekalipun zaman sudah berubah, kesejajaran yang bisa kita lihat adalah, apabila dulu mereka membuat rumah panggung untuk aktivitas keprofesian dan domestiknya (dari bercocok tanam, beternak hingga tidur), kini kita menyaksikan bagaimana ruang kolektif digunakan oleh para anggotanya untuk berpameran, memutar film, mengetik, mendesain, berselancar di internet, mengedit video, juga tidur. Jika orang berkumpul dan menyampaikan aspirasinya dengan *didong*, *markobar* dan musyawarah di balai desa, sekarang ini kita temukan bahwa kolektif ini gemar melakukan rapat, forum diskusi dan performans

[12] Dr. Muhammad Faisal, "*Generasi Kembali ke Akar: Upaya Generasi Muda Meneruskan Imajinasi Indonesia*" (Jakarta: Penerbit Buku Kompas, 2020) hlm. 233.

Untuk dibaca bersama

di ruangnya masing-masing. Apabila dulu orang dengan kepandaiannya membuat barang pecah-belah sendiri untuk kebutuhan hariannya serta mengelola sumber daya dari ternak, kebun dan masyarakatnya, sekarang orang-orang di kolektif ini menggunakan kemampuan manajerial, organisasional dan diplomasinya untuk menyelenggarakan program seni yang menghidupinya. Maka dari itu, penelusuran ini sepertinya akan lebih kaya jika kita mencoba melihat bagaimana posisi/peran seni dalam praktik-praktik kolektif yang beragam ini, baik dari praktik institusional/keorganisasiannya hingga praktik artistiknya.

Seni Kolektif Berbasis Kesamaan Medium dan Isu

Pernyataan artistik sebuah kolektif cenderung mudah dibaca apabila strategi artistik mereka berangkat dari tipe medium serta isu yang menjadi ketertarikan bersama para anggotanya. Medium sebagai pengikat ini bisa ditemukan pada kolektif seni House of Natural Fiber (HONF) di Yogyakarta (1999), serta Lifepatch dan Waft Lab di Surabaya (2011), yang berfokus pada '*oprek-oprek*' seni dan teknologi. Lalu, di Majalengka, yang merupakan wilayah penghasil genteng terbesar di Jawa Barat, Jatiwangi art Factory (2005) bermain-main dengan genteng serta tanah sebagai medium dan budaya. Di Jakarta, para pelukis potret bergabung dan mendirikan TROTOARt (2001), sementara sejumlah pegiat seni grafis mendirikan Grafis Huru Hara (2012), seperti juga rekan-rekan mereka di Yogyakarta mendirikan sejumlah kolektif seni grafis seperti Grafis Minggiran (2001) dan Krack! Studio (2013). Lebih lanjut, para pegiat *street art* di Jakarta mendirikan Gardu House (2010), sementara pegiat fotografi di Yogyakarta mendirikan Ruang MES 56 (2002).

Sementara itu, isu sebagai pengikat dapat kita jumpai pada Ace House Collective di Yogyakarta (2011), yang berfokus pada isu budaya populer. Di Jakarta, ruangrupa (2000) berfokus pada isu identitas kekotaan dan daerahnya, seperti juga Pasirputih di Lombok (2009), Ladang Rupa di Bukittinggi (2015), Gubuak Kopi di Solok (2011), Hysteria di Semarang (2004) dan Serbuk Kayu di Surabaya (2011).

Untuk dibaca bersama

Beberapa kolektif ini kerap kita temukan di berbagai perhelatan pameran, biennale, festival, sebagai seniman kolektif. Sepengamatan kami, karya-karya mereka umumnya bisa dipindahkan atau ditransformasikan ke ruang pamer, dalam artian, berbentuk pejal (contohnya, membuat instalasi, karya dwimatra, video) dan bisa bernomaden dari konteks lingkungan ruang kolektif mereka.

Dengan sifat-sifat kolektif seni yang mempunyai pendekatan edukatif, kolaboratif dan organisasional, kita acap menjumpai di galeri kubus putih bentuk-bentuk presentasi karya kolektif yang berupa simulasi ruang tamu, simulasi ruang kerja, *pseudo-museum,* lembar-lembar pemetaan, hasil lokakarya, arsip, artefak, publikasi, foto dan video dokumentasi aktivitas yang telah mereka lakukan sebelum pameran, serta mengedepankan interaktivitas dan kolaborasi dengan pengunjung.

Contoh karya-karya tersebut di antaranya adalah "*THE KUDA: The Untold Story of Indonesian Underground Music in the 70s*" oleh ruangrupa (The 7th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, Gallery of Modern Art Brisbane, Australia pada 2012); "Kediaman yang Tak Ingin Tinggal Diam" oleh Jatiwangi Art Factory (*Resipro(vo)kasi: Praktik Seni Rupa Terlibat di Indonesia Pascareformasi*, Galeri Nasional Indonesia, Jakarta pada 2013); "KurikuLab: Pasar Ilmu" oleh Serrum (Biennale Jogja 2015: *Hacking the Conflict*, Jogja National Museum), "*Mbanyu Mili"* oleh Lifepatch (Jakarta Biennale 2015: *Maju Kena Mundur Kena*, Gudang Sarinah Ekosistem, dan Kampung Strenkali Jagir, Surabaya); "*Glued #2"* oleh Gardu House (Pameran *Visual Jalanan: Bebas Tapi Sopan*, Galeri Nasional Indonesia, pada 2015); hingga "*Pasar Misteri"* oleh Serbuk Kayu (Festival Jakarta 32ºC 2016, Gudang Sarinah Ekosistem).

Namun, kerap kali rasanya tak terhindarkan untuk menemui narasi yang terputus akan apa yang kita lihat di pameran dengan dinamika dan proses tumpah darah yang terjadi sesungguhnya pra-pameran di kerja kolektif mereka.

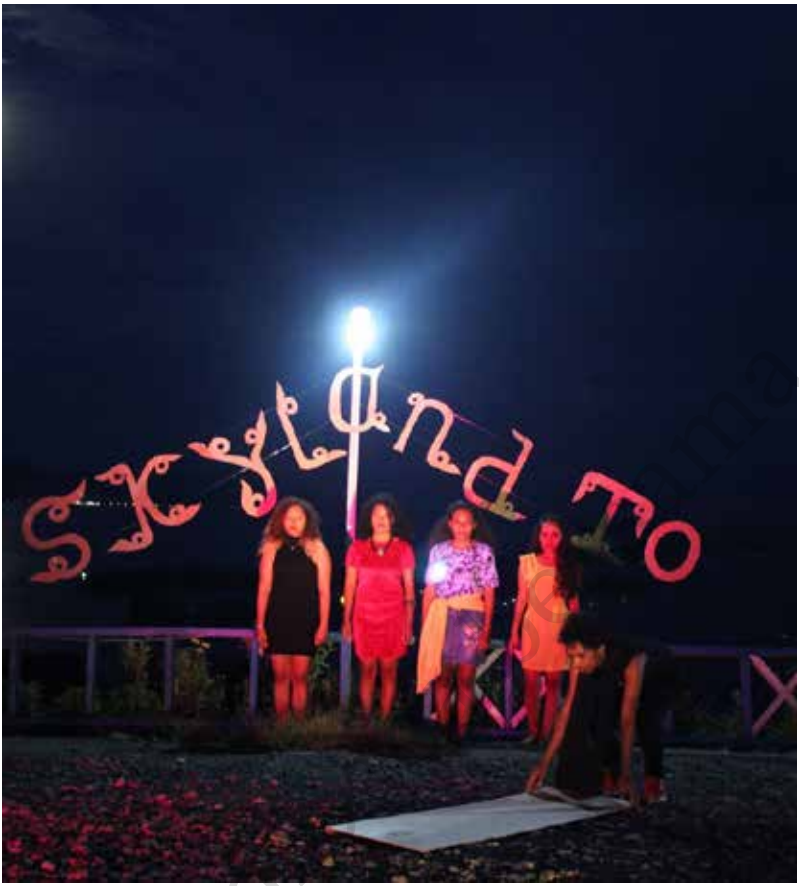
Untuk dibaca bersama

Gambar 1. " KurikuLab: Pasar Ilmu,"
karya Serrum dalam Biennale Jogja: *Hacking the Conflict*.
Lokasi: Jogja National Museum, Yogyakarta (2015).
Sumber: Dokumentasi Serrum/Haviz Maha.

Sifat Seni Kolektif: Amfibi

Dari contoh yang disebutkan sebelumnya, kita menemukan juga kecenderungan pusaran presentasi karya-karya seni itu banyak terjadi di perhelatan biennale atau di Galeri Nasional Indonesia. Kita tidak bisa mengabaikan inisiatif mandiri di luar perhelatan besar seni untuk membaca praktik artistik kolektif—yang kami temukan dilakukan oleh banyak kolektif yang menampilkan karya yang berjangkar pada konteks masing-masing daerahnya serta memberikan tawaran presentasi di luar konstruksi galeri kubus putih.

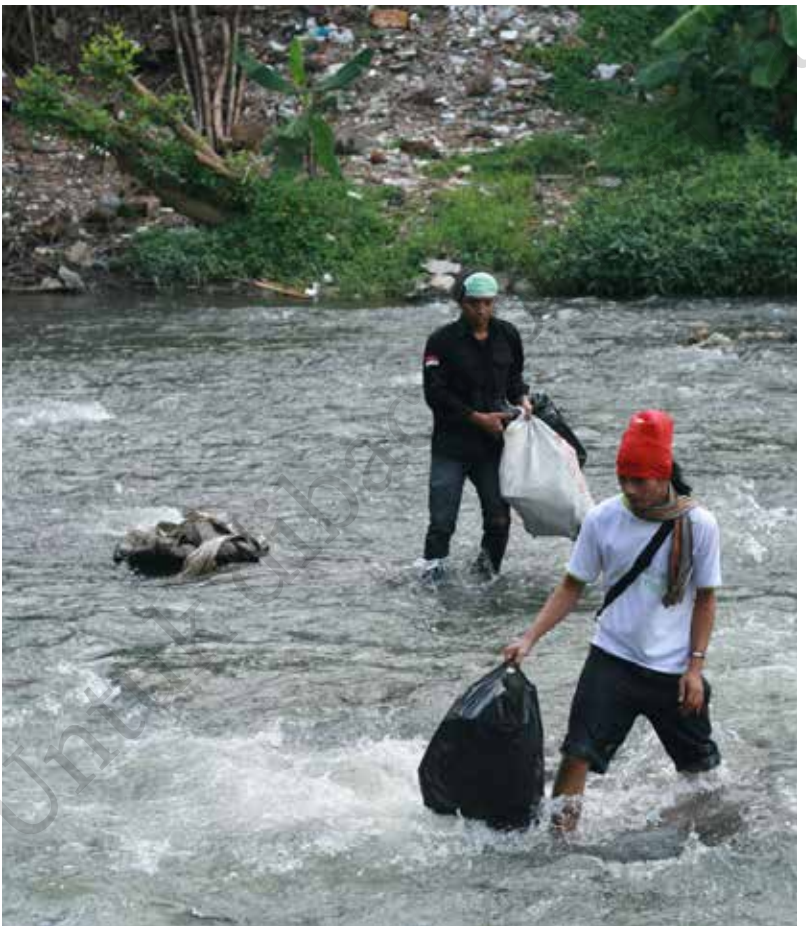
Untuk dibaca



Gambar 2. Acara Komunitas Action, Skyland To #4.
Lokasi: Kafe Bukit Jokowi, Jayapura, Papua (2017).
Sumber: komunitasaction.blogspot.com.

Praktik artistik kolektif kemudian sering kali hadir di wilayah yang amfibi, yaitu di galeri dan di lingkungan tempat kolektif mereka berada. Seringkali, karya-karya mereka lebih bergeliat di daerah yang menjadi fokus kerja kolektif tersebut dan diselenggarakan dalam bentuk festival, pagelaran, riset dan proyek ruang publik. Sebut saja, misalnya, proyek Holy Market oleh ruangrupa; Rampak Genteng oleh JaF; Dinas Artistik Kota oleh Serrum; Jogja River Project oleh Lifepatch; Street Dealin Festival oleh Gardu House; Dinas Rahasia Respon Ruang oleh Serbuk Kayu; Pameran Riset Oesman Effendi dan Kampung oleh Ladang Rupa; Penta KLabs oleh Hysteria; Mapag Purnama Caang oleh

Jendela Ide (Bandung, 1995); Festival Maumerelogia oleh Komunitas KAHE (Maumere, 2015); Skyland To oleh Komunitas Action (Jayapura, 2014); Festival Bangsal Menggawe oleh Pasirputih; Kota Tanpa Sampah oleh LabTanya (Tangerang Selatan, 2015); Jagakali Art Festival oleh Sinau Art (Cirebon, 2007); dan Yellow Memories oleh Forum Sudut Pandang (Palu, 2016).



Gambar 3. Jogja River Project, proyek Lifepatch bersama Komunitas Laboratorium Mikrobiologi Fakultas Pertanian Universitas Gadjah Mada (UGM) dan Cantigi Indonesia.
Lokasi: Sungai Winanga, Yogyakarta (2012).
Sumber: lifepatch.id.

Seni Pemrograman Kegiatan Seni di Alam

Dengan keterkaitannya dengan alam—yang menjadi markas serta ruang berkarya kolektifnya—beberapa kerja artistik yang berjangkar pada topografi daerahnya ini mengingatkan kita sebagaimana praktik artistik pada budaya leluhur. Mengelola keberlimpahan alam sebagai praktik artistik kami temukan pada kolektif seperti JaF, Rumah Budaya Sikukeluang (Pekanbaru, 2011) dan Pasirputih.[13]

Rumah Budaya Sikukeluang, lewat program seperti kampanye *#melawanasap*, Dinas Kerimba dan Lab Kiblat, mengoptimalkan hutan Rimbangbaling sebagai isu dan ranah kerja artistik mereka. Kesenian menjadi jalan yang mereka tempuh sebagai bentuk aktualisasi kekuatan kolektif yang berhadap-hadapan dengan kebijakan politik pemerintahan, kerja lembaga swadaya masyarakat, dakwah keagamaan, hingga perlakuan perusahaan swasta—terutama dalam perihal perebutan sumber daya alam dan tanah.

Seni pemrograman kegiatan seni di alam ini dapat dibaca sebagai perkembangan lanjutan dari seni aktivisme, yang dulu berwujud demonstrasi dengan seni grafis, seni performans dan seni ruang publik.[14] Ketanggapan seni aktivisme atau seni politis kolektif-kolektif seni ini direntangkan secara jangka panjang dan berkala lewat program-program seni tahunan, bulanan, hingga mingguan. Dengan cara ini, amnesia akan tema dari letupan-letupan seni aktivisme yang bergerak sebatas simbolis pada sekali waktu dicoba untuk dihindarkan. Kelintasdisiplinan yang melatarbelakangi praktik ini juga menghasilkan kecenderungan artistik yang non-representasional. Ada pun kerepresentasian merupakan khas pelatihan dari akademi seni rupa. Sementara, seni pemrograman kegiatan seni tersebut hadir secara riil atau non-representasional.

Untuk dibaca bersama

[13] Lih. Muhammad Sibawaihi, "Cerita dari Pasirputih," dalam buku ini (hlm. 207)
[14] Lih. Hendro Wiyanto, "Kreatifitas tanpa Nama: Aktivisme dan Kolektivisme," dalam buku ini (hlm. 105).

Seni Kelembagaan: ‘Parodi’ Praktik Institusional sebagai Praktik Artistik

Gambar 4. Tangkapan gambar dari video iklan Open P.O #3 oleh Omnispace.
Sumber: openpo.omnispace.info.

Kami menemukan sebagian kolektif seni melakukan praktik yang bermain-main dengan struktur institusional dalam keorganisasiannya. Pada JaF dan Waft Lab, contohnya, posisi ‘direktur’ atau label-label jabatan kepemimpinan lainnya dapat digilir kepada siapa saja, mengikuti kebutuhan dari proyek yang dilakukan. Parodi dari sistem ini pun tampak pada proyek Open P.O. oleh Omnispace (Bandung, 2015), yang bereksperimen dengan pola transaksi antara kolektor dan seniman. Patut diingat, bahwa pekerjaan-pekerjaan manajerial dan administratif di berbagai kolektif ini biasanya dilakukan oleh pelaku seni yang tidak memiliki latar belakang di bidang administrasi, akuntansi, bisnis, manajemen atau kesekretariatan.

Pembentukan divisi, sub-unit, hingga sub-program pun dapat terjadi dengan cair, mengikuti ketertarikan yang sedang ditekuni oleh masing-masing anggota dan dapat dibaca menjadi pernyataan artistik dari kolektif tersebut misalnya, Badan Kajian Pertanahan dari JaF; Main Lab dari Ruang Alternatif; Klub Baca oleh Komunitas KAHE; Mobile Lab oleh Waft Lab; Timurliar oleh Serbuk Kayu; Lapuak-lapuak Dikajangi oleh Gubuak Kopi; Parak Ria oleh Ladang Rupa; SIKU Senin Slebor oleh SIKU Ruang Terpadu; Dinas Kerimba oleh Sikukeluang; Kamisukagambar oleh Forum Sudut Pandang; CO.Lab oleh Cata Odata; dan Dapoer Bergerak oleh Ketjilbergerak.

Untuk dibaca bersama

Gambar 5. Kelompok Ruang Baca pada acara SIKU Senin Slebor.
Lokasi: SIKU Ruang Terpadu, Makassar (2019).
Sumber: SIKU Ruang Terpadu.

Mereka pun dapat memainkan ritme dari kerja organisasional tersebut seturut bekal pengalaman, energi, waktu, ketersediaan ruang hingga *mood*, sehingga kevakuman dari program pada suatu waktu merupakan bagian dari keuntungan bekerja di kolektif. Kevakuman atau hiatusnya sebuah program atau kolektif secara umum bukanlah suatu kegagalan atau akhir. Sebab, pada hakikatnya, para agen-agen dari tubuh kolektif tersebut secara alamiah akan mengevolusikan praktik kolektifnya dalam nama lain (atau berosmosis dan berdifusi pada proyek kolektif lainnya, layaknya cara kerja sel darah yang dapat bekerja lintas jaringan organ menembus dinding-dinding jaringan).

Sebagai antitesis dari pola-pola kerja industrialis, birokratis, dan kapitalistik yang bertuju pada target dan pemilik modal, eksperimentasi terhadap praktik institusional atau keorganisasian ini dapat dipahami sebagai sebuah praktik kesenian juga dalam mengolah kekuasaan, sistem, pembagian peran, modal, waktu dan ruang secara

artistik. Kita juga bisa menilik praktik ini dari akar budaya Indonesia di mana kesenian didasarkan dari pemahaman komunal dan setiap perupa juga memiliki aneka fungsi—yang tentu lepas dari cara kerja ideal industrial.

Gambar 6. Anggota Waft Lab, bersama Mobile Lab, dalam perhentian di tengah perjalanan menuju Jakarta dari Surabaya, sekaligus mengadakan lokakarya seni media pada beberapa titik perhentiannya.
Lokasi: Dlundung, Trawas, Jawa Timur (2018).
Sumber: Waft Lab.

Eksperimentasi Kelembagaan Kolektif Seni untuk Mengambil Peran di Ekosistem Kotanya

Banyak kolektif memfungsikan dirinya untuk menghidupkan medan seni rupa di kota mereka di tengah absennya insitusi galeri dan museum seni yang terbuka untuk diri mereka. Ibaratnya "yang penting ada dulu dan heboh dulu, dan *gimana* bisa mengakomodir sebanyak-banyaknya pelaku seni di jaringannya." Ruang-ruang ini di antaranya adalah TUDGAM (Kuningan, 2013); Ruang Alternatif (Cirebon, 2015); Kedubes Bekasi (2015); Ruang Atas (Solo, 2015); Cata Odata (Ubud, 2015); Degil House (Medan, 2018); Omah Balong (Kuningan, 2019); SIKU Ruang Terpadu (Makassar, 2019); Bilik Bersenyawa (Banjarmasin, 2017); BERGERAK.ETC (Balikpapan, 2017); Sindikat Milenial (Pontianak, 2017); Sandwich Attack (Tangerang, 2015); Rumah Mesra (Sukabumi, 2015).

Menilik dari usianya, kolektif-kolektif tersebut berada dalam fase 'balita' hingga menjelang '*akil baliq*.' Mereka membuka diri pada berbagai jenis peluang artistik, mengadopsi dan menegosiasikan model kolektif dari yang terdahulu sembari membangun jati diri dari kesukaan dan ketidaksukaan yang mereka temukan dari pengalaman kolektif mereka dalam mengerjakan program. Kolektif-kolektif itu pun dirintis oleh generasi yang lahir pada dekade terakhir Orde Baru, sehingga *nawaitu* mereka dalam menggencarkan pernyataan-pernyataan artistik dalam program-programnya kolektif tersebut lebih mengedepankan isu interdisipliner, keragaman, semangat kesekarangan, seni rupa yang populer (seni dwimatra, digital, video, komik dan seni jalanan) dan musik alternatif. Seringkali juga, sebagai sebuah titik temu, kolektif-kolektif tersebut memiliki unit usaha minuman dan makanan yang digarap oleh seniman yang menjadi anggotanya, dan yang kemudian disajikan sebagai penganan yang artistik. Ada pun kerja-kerja internal kolektif ini sebagai kolektif seniman kemudian lebih sebagai *programmer*, fasilitator, organisator, humas, manajerial dan penyedia ruang. Mereka menjadi perantara antara pihak seniman, pemangku kepentingan, pendukung keberlangsungan, dan khalayak seni.

Untuk dibaca bersama

Gambar 7. Suasana diskusi di area unit usaha makanan Kedubes Bekasi dalam acara Hutbek dalam rangka ulang tahun kota Bekasi yang ke-24. Lokasi: Bekasi, Jawa Barat (2021).
Sumber: Kedubes Bekasi/Ageng Adhi Prasetyo.

Untuk dibaca saja

Negosiasi Artistik Kolektif dengan Pihak Pendana

Institusi internasional seperti Japan Foundation (Asia Center), Ford Foundation, Stichting Doen, Hivos, British Council, Institut Français d'Indonésie dan Goethe Institut pun turut mempunyai peran bagi kolektif-kolektif Indonesia yang terlibat dalam program pendukungannya. Beberapa kolektif ini di antaranya adalah Gudskul Ekosistem, Kampung Halaman (Yogyakarta, 2006), Hysteria, KUNCI Study Forum & Collective (Yogyakarta, 1999), JaF, Lifepatch, Taring Padi, Waft Lab, Tikar Pandan (Banda Aceh, 2002), Forum Lenteng (Jakarta, 2003) dan Rumah Sanur (Denpasar, 2015).

Apabila membaca program kolektif sebagai karya, maka dampak dari keterhubungan dengan institusi internasional adalah penekanan pada dialog budaya antarnegara dan komposisi representasi negara pada jajaran seniman yang terlibat pada program-program tersebut. Sekalipun tiap-tiap program pendukungan ini memiliki agenda politiknya masing-masing—dari aspek internasionalisme, narasi pasca-kolonial, aktivisme, serta definisi komunitas yang berbeda-beda seperti '*non-profit organization,*' '*creative hub*' sampai '*cultural/social entrepreneurship*'—kebanyakan kolektif yang disebutkan di atas telah memiliki praktik mandiri dalam kurun waktu yang cukup lama sebelum datangnya program pendukungan tersebut. Pengalaman tersebut membuat mereka menjadi cukup kuat dan lihai dalam melakukan negosiasi artistik yang tetap mengakar pada identitas kolektifnya. Hal ini bisa kita lihat pada buku *Seni Membongkar Tirani* oleh Taring Padi (2011), program Sekolah Salah Didik Uji Coba 1 (2016-2019) oleh KUNCI Study Forum & Collective, proyek seni ruang publik Tengok Bustaman II (Bok Cinta) oleh Hysteria, hingga penerbitan komik *SADAR DINI: Mitigasi Bencana Untuk Remaja* oleh Tikar Pandan (2015).

Keterkaitan dukungan perusahaan tembakau dengan praktik artistik kolektif di Indonesia bukanlah hal baru dalam dasawarsa ini, mengingat kegiatan-kegiatan kesenian bersamaan dengan seperti festival teater, film dan musik telah lama bekerja dengan pihak-pihak swasta tersebut. Seni pemrograman kegiatan seni yang mengumpulkan orang banyak dilihat sebagai titik suntik yang strategis untuk pemasaran produk mereka. Negosiasi artistik yang kemudian dicoba oleh kolektif-kolektif yang bekerjasama dengan perusahaan tembakau lebih kepada siasat pengkuantitasan khalayak dan siasat rupa dalam peletakan item-item pemasaran, karena umumnya konten merupakan wewenang penuh dari kolektif tersebut, yang dipercayakan oleh perusahaan.

Siasat-siasat itulah yang kemudian menjadikan hubungan kolektif seni dengan perusahaan tembakau menjadi simbiosis mutualisme,

Untuk dibaca bersama

alih-alih parasitisme. Kecanggihan kolektif seni dalam melakukan siasat dengan perusahaan tembakau menjadi aspek juga dalam seni pemrograman kegiatan seni terkait etik dan politik yang dimiliki kolektif tersebut.

Seni Pendidikan Kolektif

Dalam konteks pendidikan di Indonesia, pelajaran seni tidak menjadi integral di pendidikan dasar dalam proses siswa memahami dunia. Pada banyak kerja-kerja kolektif yang berbentuk seni pendidikan yang kami temukan, kesenian menjadi titik tumpu metode pembelajaran atau literasi untuk pembangunan kapasitas kelompok masyarakat yang menjadi sasaran masing-masing kolektif. Hal itu dapat kita temui, misalnya, pada praktik Jendela Ide, Sanggar Anak Akar (Jakarta, 1994), Kampung Halaman, Komunitas Taboo (Bandung, 2009), Kelas Pagi Papua (Jayapura, 2016), SimpaSio Institute (Larantuka, 2016), katakerja (Makassar, 2014), Ketjilbergerak dan Sinau Art.

Beberapa kolektif itu pun mulai membuat eksperimentasi sekolah sebagai praktik artistik, seperti Sekolah Mendea oleh Pasirputih, Sekolah Salah Didik oleh KUNCI Study Forum & Collective dan GUDSKUL: Studi Kolektif dan Ekosistem Seni Rupa Kontemporer oleh Gudskul Ekosistem. Dalam lingkup kecil, praktik ini juga muncul dalam bentuk lokakarya dan kelas, misalnya yang dilakukan oleh Kelas Lasuah oleh Ladang Rupa, Edukasi Fokus Program oleh HONF, TITEN oleh Waft Lab, lokakarya mural oleh Komunitas Pojok (Denpasar, 2000), Project Kelas Uyel-Uyelan oleh SURVIVE! Garage (Yogyakarta, 2009), Remedial oleh Serrum, Raw Power oleh Ruang MES 56, Remaja Bermedia oleh Gubuak Kopi dan Studi Kelab SIKU oleh SIKU Ruang Terpadu.

Untuk dibaca bersama

Gambar 8. Suasana belajar Sekolah Salah Didik.
Lokasi: KUNCI Study Forum & Collective, Yogyakarta, (2018).
Sumber: KUNCI Study Forum & Collective.

Gambar 9. Program Remaja Bermedia oleh Gubuak Kopi
bersama Tukang Kupak Pilem dan Photo (TKP) Study Club,
kelompok belajar dari SMAN 2 Sumatera Barat.
Lokasi: SMAN 2 Solok, Sumatera Barat (2017).
Sumber: gubuakkopi.id.

Gambar 10. Pameran Remaja Bermedia: "Unconscious", yang menampilkan hasil karya TKP Study Club. Lokasi: Galeri Gubuak Kopi, Solok, Sumatera Barat (2018)
Sumber: gubuakkopi.id

Seni pendidikan pun menjadi motor penggerak bagi keberlanjutan gagasan kolektif, karena dengan itu juga mereka kerap kali menjadi magnet bagi generasi baru yang kemudian menjadi pengurus kolektif tersebut. Di banyak kasus, aspek kependidikan tidak hanya hadir dalam program yang secara gamblang bertajuk kelas atau lokakarya, namun juga dalam kerja-kerja kerelawanan (*volunteering*) pada kegiatan seni. Kendati tidak semua peserta program bersifat pendidikan yang dibuat oleh kolektif lantas menjadi anggota kolektif tersebut, strategi program ini berfungsi untuk memperluas ekosistem seni di wilayah mereka—untuk melahirkan seniman, kurator, penulis, aktivis, manajer, hingga pengagum seni yang baru.

Selain kepada khalayak, seni pendidikan dalam kolektif bersifat sebagai ruang reflektif bagi praktik-praktik yang sudah mereka kerjakan selama bertahun-tahun, untuk kemudian menghasilkan ancar-ancar formula atau spekulasi tentang bagaimana kesenian bisa dipraktikkan *a la* mereka dan sesuai dengan konteks lingkungan

Untuk dibaca bersama

setempat. Di sisi lain, program pendidikan ini berperan untuk mengenalkan individu-individu yang ada di kolektif kepada khalayak, karena kerja kolektif bukan berarti menyelubungi perseorangan yang bergelut di dalamnya dalam satu bendera. Tanpa melakukan program pendidikan, kolektif seni akan terus meraba tanpa pernah mengujicoba temuan-temuan yang mereka dapatkan secara internal serta mengidentifikasi pengetahuan apa saja yang dimiliki para anggotanya sebagai kekuatan kolektif itu. Apa yang dikerjakan oleh praktik-praktik yang disebutkan tadi menjadi bentuk tawaran mereka untuk menyambung rantai distribusi pengetahuan yang terputus, menjadi kolektif sebagai sekolah, secara intuitif ataupun terancang.

Seni Pemrograman Kegiatan Seni di Tengah Pandemi COVID-19 yang Mempertimbangkan Kesehatan

Benih-benih praktik artistik kolektif yang bereksperimentasi dengan ketahanan pangan dan kesehatan telah banyak muncul dalam dasawarsa terakhir, utamanya terlihat pada kolektif-kolektif seni yang berkediaman di tengah perdesaan. Namun, pandemi memantik suburnya kecenderungan ini pada banyak kolektif di Indonesia, lebih-lebih yang berada di konteks urban. Contoh praktik ini di antaranya adalah Studio Batur[15] (Bandung, 2013), yang mengadakan lab pangan dan sesi yoga; Gudskul Ekosistem, yang mewadahi inisiasi seperti Gudsayur bersama Tanakita, Sukabumi, Petani Kesorean (proyek pertanian urban) dan produksi alat pelindung diri kesehatan, hingga berbagai dapur kolektif di ekosistem seni Jogja.[16]

Praktik artistik ini masih terus bergulir hingga pada saat tulisan ini dibuat, sehingga perkembangan ke depan tentu bisa menghasilkan bentuk-bentuk seni pemrograman kegiatan seni yang sama sekali baru dari dasawarsa sebelumnya—dengan aturan penjarakan fisik dan protokol-protokol kesehatan lain yang dapat memancing siasat-siasat artistik dalam berkumpul di bawah satu atap.

[15] Sejak 2020, Studio Batur berganti nama menjadi Gelanggang Olah Rasa.
[16] Lih. Nuraini Juliastuti, "Seni Hidup: Praktik Eksperimen Strategi Pertahanan Hidup Mandiri," dalam buku ini (hlm. 309).

Untuk dibaca bersama

Gambar 11. Produksi alat pelindung diri.
Lokasi: Aula Gudskul Ekosistem, Jakarta (2020).
Sumber: Gudskul Ekosistem/Jin Panji.

Untuk dicetak

Untuk dibaca bersama

Gesyada Siregar

Orang-orang yang Membuat Anda Tertawa, yang Membantu Anda ketika Anda Membutuhkan

Pada penghujung bagian ini, kita setidaknya menemukan bahwa posisi/peran seni pada praktik kolektif banyak berperan sebagai pelumas atau penyambung berbagai praktik keilmuan karena menawarkan keluwesan dan titik takar yang interpretatif. Maka itu, ada nilai humor juga yang ditawarkan pada praktik-praktik artistik ini, karena ia menjadi kontras dari kesenian yang mendominasi di pasar atau sistem institusi mapan yang ada di industri.

Gambar 12. "Artefak Dinas Artistik Kota" (Serrum) dalam Pameran Besar Seni Rupa Indonesia, MANIFESTO N0. 4: "Keseharian." Lokasi: Galeri Nasional Indonesia, Jakarta (2014).

Sumber: Serrum.

Untuk dibaca bersama

Aspek humor tiap-tiap praktik kolektif pun beragam. Ia bisa menjadi sebuah bercandaan internal, *dagelan, guyon*, lelucon satu baris, *meme*, sketsa, satir, sarkasme, sitkom, komedi gelap, komedi pengamatan, hingga komedi penghinaan diri (*self deprecation*) dalam mengkritik atau menyajikan ulang praktik kesenian dan praktik institusi sebagai program kolektif. Sebagai contoh, lihat saja Forum Semangka, yang diadakan Hysteria karena konsumsi yang mampu mereka sediakan setiap menyelenggarakan diskusi seni adalah buah semangka, supaya makanan dan minuman tergabung menjadi satu. Atau Dinas Artistik Kota oleh Serrum, yang memplesetkan rompi atribut dinas pemerintahan agar dikira resmi oleh petugas pengamanan yang beredar ketika mereka membuat mural di jalan. Dari itu semua, cara pandang lain yang bisa kita gunakan untuk memahami praktik artistik kolektif seni di Indonesia adalah melihat kejenakaannya secara seni.

Praktik-praktik artistik kolektif ini menantang kita untuk memperluas kesadaran kita dalam memahami seni. Sebab, kepekaan yang dibutuhkan ada di luar kanon pemahaman seni yang modernis, yang secara ajaib justru menjadi pengertian seni yang populer. Pembaca mungkin merasakan atau mengamati betapa repot, berantakan dan tidak efisiennya bekerja sebagai kolektif seni. Namun, tetap saja praktik ini subur dan akan terus menggelora, berkebalikan dari ide efisiensi dan individualisme dari bayang-bayang industri seni yang mapan. Maka itu, pekerjaan ini sepertinya bukanlah sesuatu yang bisa dilakukan secara berurutan atau sistematis *a la* kanon riset akademis, namun melompat-lompat, saling-silang dan dikerjakan secara intuitif, layaknya jalinan anyaman pada bakul. Mengutip peribahasa Batak Mandailing, *Suangkon parlus lus ni ampangdo marlumpat-lumpat sada martading- tading dua.* Seperti keringnya ampang (bakul)[17] melompati satu persatu meninggalkan dua bagian.

[17] Bakul anyaman kayu dalam tradisi Batak, yang multifungsi, dari untuk penyimpanan kebutuhan dapur hingga sebagai seserahan pada perkawinan. Ia melambangkan kasih, damai, suka cita dan harapan

Untuk dibaca bersama

...cara pandang lain yang bisa kita gunakan untuk memahami praktik artistik kolektif seni di Indonesia adalah melihat kejenakaannya secara seni.

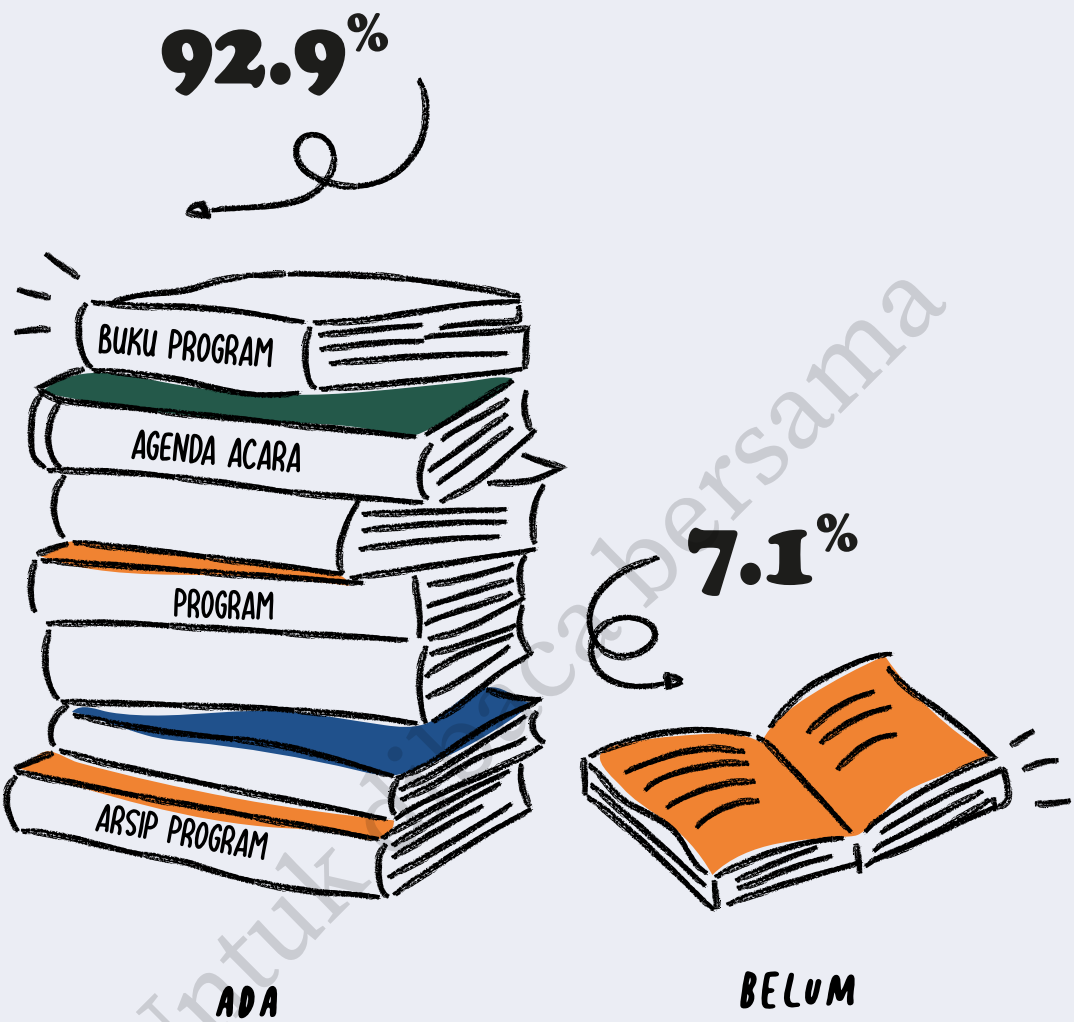
Dan itulah, mengapa pembahasan soal 'seni' tidak banyak muncul dalam diskusi-diskusi di riset ini. Bagi para pelaku kolektif, cara hidup mereka sehari-hari yang bersaling-silang seperti jalinan ampang itu sendiri sudahlah seni.

Depok - Jakarta - Bogor, 2020-2021

Gambar 13. Projek Propagraphic Movement (Serrum).
Lokasi: Jl. Asia Afrika, Senayan, Jakarta (2011).
Sumber: Serrum.

Untuk dibaca bersama

Program Rutin[18]



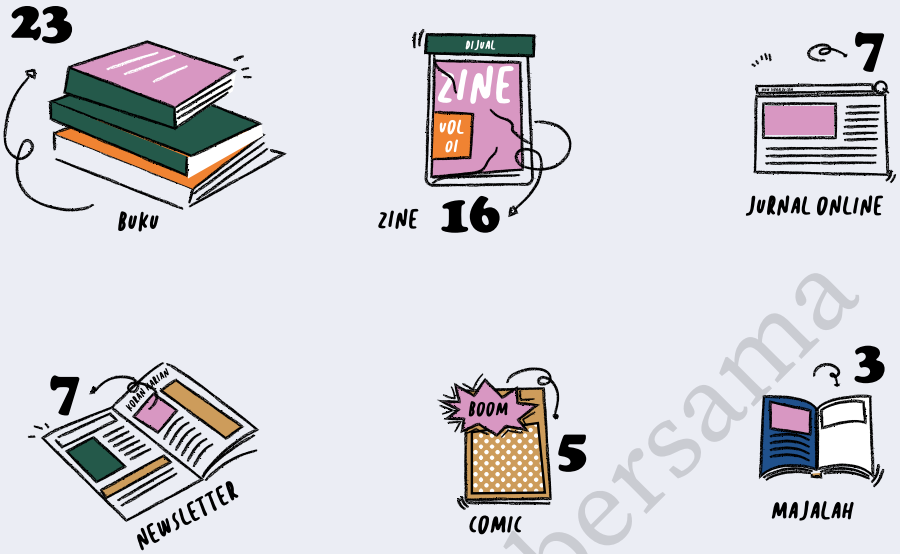
Untuk kalangan sendiri

[18] Dalam survei FIXER, pertanyaan ini memungkinkan setiap kolektif memilih lebih dari satu jawaban.

Meski pendanaan seringkali tidak menentu, namun berbagai kolektif seni di Indonesia nyatanya mampu membuat berbagai kegiatan rutin setiap tahunnya. Barangkali ini yang disebut sebagai ketahanan budaya yang dimiliki kolektif, yaitu ketika mereka mampu memanfaatkan modal sosialnya untuk mendukung berbagai program yang dibuat. Berbagai program tersebut antara lain adalah pembuatan festival, pertunjukan, lokakarya, diskusi, pameran, hingga pemutaran film. Sebagian kolektif juga memiliki program rutin seperti riset atau pengarsipan. Berbagai bentuk kegiatan rutin yang diadakan oleh kolektif seni dipengaruhi pula oleh konteks sosial yang mereka miliki, terkait dengan publik yang akan mereka jangkau. Sebagian program tersebut diadakan secara rutin untuk merespons isu dan permasalahan spesifik yang mereka hadapi di ruang tinggal mereka.

Untuk dibaca bersama

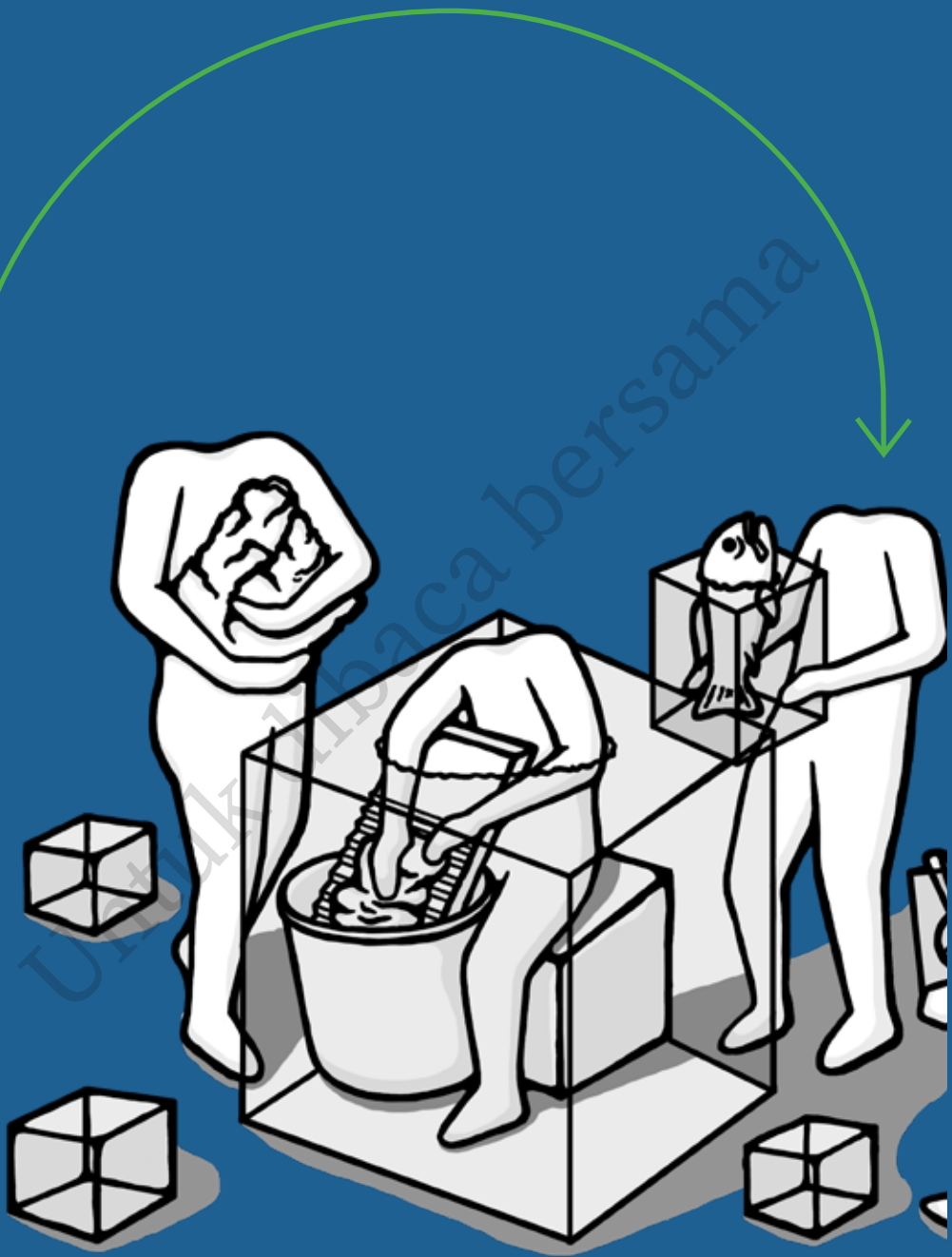
Terbitan Kolektif[19]



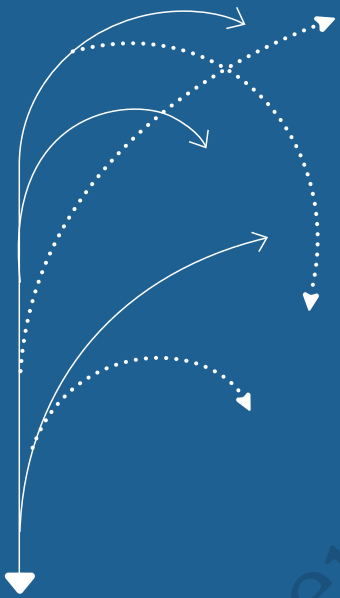
Menyusuri jejak proses kolektif dapat dilihat dari berbagai terbitan yang mereka keluarkan. Sebagian besar kolektif masih melihat penerbitan buku, katalog, majalah dan newsletter) sebagai sebuah langkah penting dalam mengkomunikasikan dan mendokumentasikan berbagai pemikiran dan program yang mereka jalankan. Sebagian lainnya melihat penerbitan sebagai bentuk artikulasi estetik, yaitu dengan cara memanfaatkan penerbitan komik atau zine. Hysteria di Semarang mencatat penerbitan 100 edisi zine selama enam belas tahun yang mencatat berbagai dinamika kesenian dan pembangunan di kota mereka. Taring Padi dan Pasirputih memanfaatkan komik sebagai alat informasi bagi masyarakat mengenai isu-isu sosial yang terjadi di sekitar mereka.

Untuk dijaga bersama

[19] Dalam survei FIXER, pertanyaan ini memungkinkan setiap kolektif memilih lebih dari satu jawaban.



Untuk dibaca bersama



Kreativitas tanpa Nama
Aktivisme dan Kolektivisme

Untuk dibaca bersama

Hendro Wiyanto

Ketika terbuka jendela, terdengar hiruk-pikuk/ kota. "Apa saja yang sudah kuberikan kepadamu," kata/ penyair, "kecuali nyawaku ini yang teraniaya."/ Rakyat yang miskin merangsak ke muka." Kami ingin/ matamu!" teriak mereka. "Kami ingin matamu, yang bisa/ merobah butir pasir yang tercecer dari karung menjadi/ emas di jalan. Beri matamu, matamu!"/ Ada yang masih mau membela penyair itu. "Ingat,/ tanpa mata penyair menjadi buta!" / Tetapi rakyat yang putus asa tidak peduli. Mereka/ renggut mata penyair itu dari lubang matanya, dan lewat/ kedua bola matanya mereka melihat dunia sekelilingnya./ Tetapi pasir yang tercecer tidak menjadi emas. Mereka/ menjadi kecewa dan merebus dan melahap kedua bola/ mata itu. Dan tidak terjadi apa-apa./ Penyair yang buta itu duduk di jendela dan tertawa/ menghadap ke kota. Tanpa mata dilihatnya semua begitu/ indahnya. Begitu indahnya!"

– Subagio Sastrowardoyo, 1993.[1]

If good art is for all, then surely it should start on the streets we walk.

– ruangrupa's 10th anniversary exhibition, 2010.[2]

***

[1] Subagio Sastrowardoyo, "Mata Penyair," dalam *Horison,* No. 7, Thn. XXVII (1993), hlm. 57.
[2] Katalog pameran ruangrupa's 10th anniversary, *Decompression #10: Expanding the Space and Public* (2010), hlm. 222.

Untuk dibaca bersama

Pada pertengahan awal 2000, seorang seniman dan esais di Jakarta menuliskan kalimat-kalimat panjang yang rumit dalam sebuah makalahnya, seperti di bawah ini:

> "(…) Baru menjelang pertengahan tahun 1980-an seolah muncul suatu konsep kesadaran akan pentingnya keterlibatan dan keperansertaan yang langsung antara seni dengan permasalahan aktual (ia senantiasa ditengarai ke dalam kondisi sosio-politik, dari titik pijak mana seni harus memulai langkah-langkah penyelesaian di dalam dirinya sendiri, pertama bersama suatu dalih meleburkan situasi permenungan dengan aksi badani untuk kemudian melakukan tindakan realistis dalam melawan imajinasi) lewat usaha-usaha memutus jembatan penghubung dari pengamatan objek yang teranggap sebagai sarana reflektif dari satu bagian mata rantai yang mengendalikan penafsiran dan lalu pemanfaatan atas karya seni yang sudah seperti bernasib untuk ditempatkan dalam keadaan-keadaan tabiat penilaiannya yang konvensional, terakhir dipicu oleh semangat, mula-mula, gerakan pembebasan ranah estetik, yakni dan mati dan diperbaruinya lagi disfungsi-disfungsi simbolistis tatanan elemental seni rupa."[3]

Saya telah berusaha mengutip setepat-tepatnya bagian dari esai yang menarik perhatian saya ketika mulai mengumpulkan bahan-bahan untuk tulisan ini. Melalui kutipan itu kita telah memperoleh petunjuk mengenai tengara atau *ancer-ancer* waktu, yakni "pertengahan 1980-an." Periode ini melatari pengamatan penulis esai atas kecenderungan baru atau "konsep kesadaran" tertentu dalam dunia seni rupa, yaitu "pentingnya keterlibatan dan keperansertaan antara seni dangan permasalahan aktual." Di sekitar masa itu, praktik seni rupa tampak tengah berkembang ke arah kecenderungan atau "dalih" tertentu, dengan beberapa tahapan yang berpijak pada "kondisi sosio-politik." Dorongan ke arah perubahan itu disebut sebagai upaya atau langkah-

[3] Ugeng T. Moetidjo, "Pemerihalan 'Khalayak' sebagai Suatu Tendensi yang Tertentu," makalah dipresentasikan di aula lembaga Japan Foundation, Jakarta (2000).

Untuk dibaca bersama

langkah seni—dan tentu saja para seniman—untuk menyelesaikan masalah tertentu yang selama ini merundungnya. Secara tersirat seni digambarkan tidak lagi sebagai dunia perenungan; atau secara lebih konkret, para seniman bukan lagi subjek yang melulu merenung-renung—entah di studio atau di mana saja—tetapi berupaya untuk "meleburkan situasi permenungan dengan aksi badani."[4]

Dikatakan di dalam esai, bahwa situasi baru yang terasa non-reflektif di dunia para seniman, pada tahapan berikut bahkan cenderung menunjukkan sikap tertentu yang "realistis dalam melawan imajinasi."[5] Menurut esai ini pula, di sekitar kurun seperti itulah objek-objek seni tidak lagi bisa dengan tepat dimaknai sebagai sarana reflektif yang mengundang berbagai tafsir, yang selama itu nasibnya lebih ditentukan terutama oleh "keadaan-keadaan tabiat penilaiannya yang konvensional."[6]

Untuk dibaca bersama

[4] Istilah "aksi badani" ini tentunya pertama-tama mengingatkan kita pada apa yang secara umum pernah disebut sebagai "perspektif baru" oleh kritikus Sanento Yuliman pada pertengahan 70-an. Melalui "perspektif baru," karya seni rupa hadir sebagai objek-objek nyata, menyuguhkan pengalaman konkret dan insani atas benda-benda di dalam ruang pameran. Dan, pada tahap selanjutnya, kalau perlu, kehadiran objek/benda ini bahkan akan mengganggu penonton pameran secara fisik. Dasawarsa 80-an memberikan contoh-contoh yang lebih tegas perihal "aksi badani" ini terutama, misalnya, melalui tampilnya kecenderungan performans oleh beberapa perupa. Aksi semacam itu umumnya disebut sebagai "lebih dari sekadar pameran."

Pameran "Pasaraya Dunia Fantasi" (1987) di Taman Ismail Marzuki yang cukup heboh itu juga berlangsung pada periode ini. Pameran hasil kerja kolaborasi sejumlah perupa ini mengetengahkan dan memparodikan berbagai wujud ekspresi urban yang melimpah ruah dalam kehidupan sehari-hari di kota besar seperti Jakarta (tren gaya hidup kota, kebudayaan iklan, media massa populer, poster film, kalender, stiker sampai komik). Akan tetapi, karya instalasi ruang ini—berbeda dengan kecenderungan performatif sebelumnya—justru cenderung meredam aksi badani. Berbagai unsur rupa dan objek-objek nyata dalam ruang pameran—"karya situasi"—seluruhnya tampil sebagai konfigurasi yang diam, tidak dimaksudkan untuk menggugah atau mengundang tanggapan fisik penonton untuk tema seluas dan sekonkret itu. Pameran itu "bersifat aneka inderawi" yang memberikan penekanan "terlalu besar kepada penglihatan gambar (dwimatra) dan kurang menampilkan benda trimatra yang dapat "ditangani" penonton."

Lih. Sanento Yuliman, "Parodi Pasaraya," dalam *Estetika yang Merabunkan*: *Bunga Rampai Esai dan Kritik Seni Rupa (1969-1992),* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta dan Gang Kabel, 2020), hlm. 565.

[5] Ungkapan ini segera membawa ingatan saya pada adegan sangat "realistis" ketika seorang perupa bernama Semsar Siahaan berupaya menyudahi "imajinasi" pada karya-karyanya sendiri. Semsar telah membakar ludes 250 karya gambarnya di aula Gedung Yayasan Pembina Kesenian (YPK), Bandung, usai memamerkannya berkeliling di sejumlah kota (Jakarta, Yogyakarta, Surakarta, Salatiga dan Bandung) pada 10 April 1988.

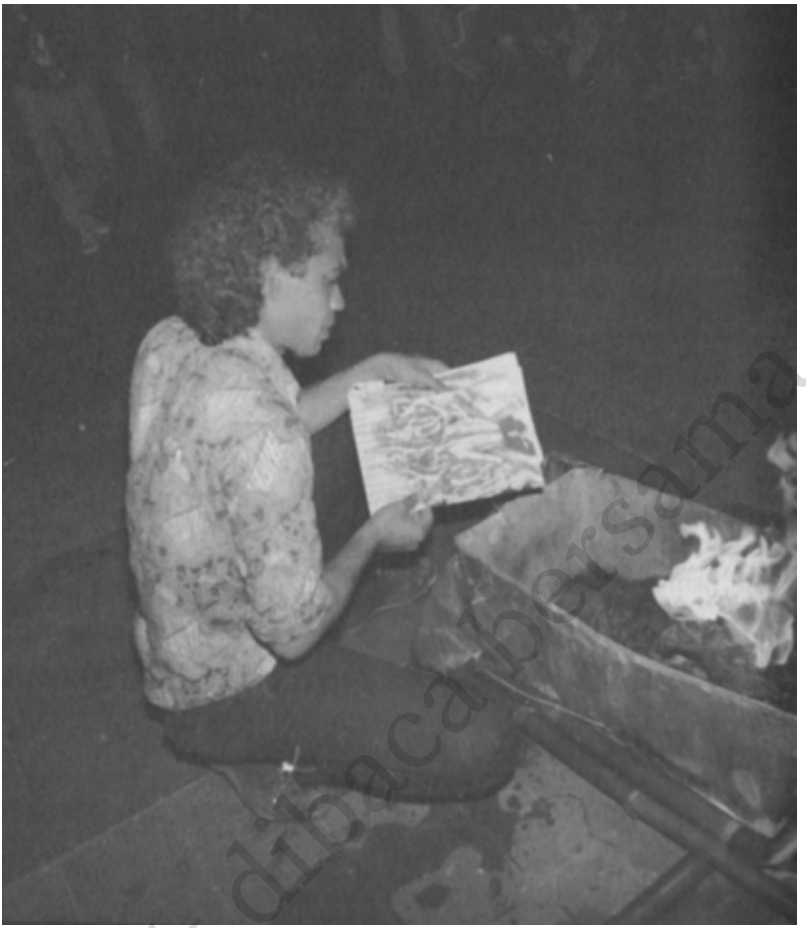
Akan tetapi, seperti ditunjukkan oleh aksi realistis oleh Semsar, menurut hemat saya "melawan imajinasi" tidak begitu saja identik dengan "non-reflektif."

[6] Meski terasa tidak cocok dengan "kode" atau tengara waktu yang diberikan oleh penulis esai, tapi kalimat ini, entah kenapa, dengan segera menggiring ingatan saya pada sebuah lukisan A.D. Pirous, yakni "Mentari Setelah September 1965," yang selesai dilukis pada 1968. Karya ini telah menimbulkan perbedaan tafsir yang tajam antara sejarawan seni dan ahli antropologi (dan senimannya sendiri): apakah karya itu menandai "perlawanan visual" sebagai "kritik terhadap rezim Soeharto," ataukah menandai datangnya "rezim estetis," yang justru memperlihatkan "kegembiraan" seniman sesudah "kemuraman, penderitaan setelah 1966"?

Lih. Kenneth M. George, *Politik Kebudayaan di Dunia Seni Rupa Kontemporer: A.D. Pirous dan Medan Seni Indonesia* (Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti, 2005), hlm. 25, 41.

Gambar 1. Karya situasi pada pameran "Pasaraya Dunia Fantasi."
Lokasi: Ruang Pameran Utama, Taman Ismail Marzuki, Jakarta (1987).
Sumber: F.X. Harsono.

Untuk dibaca p ma



Gambar 2. Semsar Siahaan (1952-2005)
membakar ludes semua karya gambarnya sendiri.
Lokasi: Aula Gedung Yayasan Pembina Kesenian (YPK), Bandung (1988).
Buku *Seni Manubilis: Semsar Siahaan 1952-2005* (2017).

Untuk dibaca bersama

Babak berikutnya, atau yang disebut sebagai tahapan "terakhir" oleh penulis esai, dinyatakan secara lebih lugas, yaitu terputusnya "jembatan penghubung" atau "mata rantai" antara dua soal yang diamatinya. Yakni keterputusan antara "pengamatan objek yang teranggap sebagai sarana reflektif" dengan hadirnya kecenderungan praktik seni rupa yang baru, yang telah "dipicu oleh semangat, mula-mula, gerakan pembebasan ranah estetik, yakni dan mati dan diperbaruinya lagi disfungsi-disfungsi simbolistis tatanan elemental

seni rupa."[7] "Gerakan pembebasan" itu segera berhadap-hadapan dengan tradisi simbolisme di dalam praktik seni rupa, memadamkan, namun juga memperbaruinya. Akan tetapi yang lebih penting dari hal itu adalah, di dalam hubungan antara seni dan masalah-masalah aktual "seolah muncul" konsep kesadaran baru para perupa.

Esai yang lumayan rumit dan ditulis dengan gaya bahasa yang khas itu telah menolong saya untuk memasuki periode berikutnya. Periode itu justru menandai hadirnya praktik-praktik "keterlibatan dan keperansertaan yang langsung," antara seni dan masalah-masalah aktualnya, yang tidak lagi bisa digambarkan dengan istilah "seolah muncul." Beberapa paparan dalam tulisan ringkas ini kerap kali akan kembali lagi kepada esai yang sama, baik untuk meminjam beberapa frasa dan ungkapannya maupun untuk mengurai kerumitannya—atau mempertanyakannya. Penandaan periode waktunya bahkan dapat kita gunakan sebagai titik-titik hubung berbagai perkembangan baru di dalam seni rupa kita, untuk membawa kita pada era 2000-an dan sesudahnya.

Debat Dua Kolektif

Pada April 2000, sebuah komunitas para seniman didirikan di Jakarta dengan nama singkat: ruru. Nama itu adalah kependekan dari ruangrupa. Esai oleh Ugeng T. Moetidjo di atas ditulis hanya beberapa bulan sesudah ruru berdiri, sekaligus menandai salah satu agenda di ruang publik pertama yang digulirkan oleh kelompok seniman muda itu. Pada pertengahan 2000, ruru mengadakan sebuah debat terbuka antara dua komunitas seniman yang belum lama didirikan

Untuk dibaca bersama

[7] Tak pelak, istilah "gerakan pembebasan di tataran estetik" berlatar era 80-an membawa ingatan kita pada kecenderungan beberapa perupa muda untuk keluar dari tradisi formalisme dan estetisme. Di Bandung, pada akhir 80-an, misalnya, muncul antara lain kelompok Sumber Waras, yang mewadahi sebagian mahasiswa Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung (FSRD ITB), yang cenderung pada aksi-aksi performans. Kecenderungan semacam ini kemudian dikenal dengan nama "jeprut," "ngejeprut," dan "jepruters." Kecenderungan ini dianggap orisinal dan khas, *sui generis*, sebagai reaksi seniman atas situasi sosial-politik dan pembatasan atas ekspresi estetik dalam rezim politik di Indonesia masa itu.

Pada 1985, Moelyono mengajukan proyek "Kesenian Unit Desa," hasil pengamatannya atas kehidupan sehari-hari para petani di Desa Waung, Tulungagung, untuk ujian akhirnya di Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Seni Indonesia, Yogyakarta. Lalu, penelitian lapangan dan rancangan sejumlah perupa di Jakarta dan Bandung menghasilkan pameran "Pasaraya Dunia Fantasi" dengan Manifesto Gerakan Seni Rupa Baru 1987: "Seni Rupa Pembebasan, Pembebasan Seni Rupa." Manifesto ini ditulis oleh kritikus *cum* seniman Jim Supangkat bersama Sanento Yuliman.

di Yogyakarta, yakni kelompok Apotik Komik (1997) dan Taring Padi (1998).[8] Pada penghujung 90-an, kesadaran akan keterbukaan dan pembebasan ruang khalayak—isu nyata yang muncul dan sekaligus dipraktikkan melalui aksi-aksi demonstrasi mahasiswa dan kalangan muda yang turun ke jalan menjelang jatuhnya rezim Orde Baru, Mei 1998—mengerucut menjadi suatu aktivisme para seniman di ruang publik kota, dengan berbagai bentuk representasinya. Praktik aktivisme dan perupa-perupa aktivis umumnya mulai ditengarai dan disebut-sebut pada pertengahan 1980-an. Seni aktivis ditengarai oleh Lucy Lippard, kritikus seni pendiri beberapa kolektif seniman feminis, sebagai praktik di mana "sejumlah elemen dari seni itu berlangsung di 'luar dunia seni' (*outside world*) meliputi beberapa praktik pembelajaran dan media, juga pengorganisasian komunitas dan para pekerja, karya politis di ruang khalayak, serta pengelolaan di dalam komunitas seniman." Seni aktivis adalah "lawan praktik-praktik artistik yang, meski dimaksudkan atau terang-terangan berkonten politis, pemaknaannya tetap bergantung pada ruang museum."[9]

Sementara bingkai kelembagaan seperti museum yang mengabadikan pesan pada lukisan anti-fasisme seperti lukisan *Guernica*—atau karya-karya politis Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra), misalnya—absen, aktivisme dalam perkembangan seni rupa di Indonesia, didefinisikan sebagai upaya keterlibatan seniman kontemporer untuk menganalisa problem-problem sosial—dengan pendekatan yang tidak lagi intuitif, melainkan secara kritis dan rasional—dan menampilkan karya mereka sebagai bentuk kesadaran/kepedulian sosial politik tiap individu di ruang terbuka. Salah satu isu sosial yang kerap kali dimunculkan perupa di Indonesia pada masa itu adalah soal kerusakan lingkungan dan hubungan antara manusia dengan alam.

Untuk dibaca bersama

[8] Makalah Ugeng T. Moetidjo, yang beberapa bagiannya saya kutip di sini, disajikan sebagai bahan presentasi untuk debat dua kelompok itu. Acara itu diselenggarakan sebagai "projek seni ruang khalayak pertama ruangrupa," di Japan Foundation, Jakarta, 17 Juni 2000.
[9] Gregory Sholette, "News from Nowhere: Activist Art and After: A Report from New York City 9," dalam *Third Text* 45, (Winter 1998-99), hlm. 49.

Gambar 3. "Konsep Alam Terbuka," karya seni lingkungan Bonyong Munny Ardhie. Lokasi: Pantai Parangtritis, Yogyakarta (1974).
Sumber: IVAA (Indonesian Visual Art Archives).

Untuk diva bersama

Dua komunitas perupa muda, Apotik Komik dan Taring Padi, yang telah disebut di atas, kelak menandai datangnya musim semi komunitas-komunitas serupa di kalangan para seniman muda. Pasca terbentuknya ruru di Jakarta pada awal 2000, kecenderungan atau pergeseran dari aktivisme ke kolektivisme tampak bertambah marak di berbagai daerah di Indonesia. Kolektivisme didefinisikan Ade Darmawan sebagai "organisasi dan kelompok seniman (yang) mempunyai dua kecenderungan praktik sekaligus. Pertama, kerja artistik mereka yang dilakukan bersama maupun secara individu sebagai sebuah pernyataan artistik. Kedua, organisasi dan kelompok seniman ini memiliki kesadaran publik, dengan pengelolaan berbagai kegiatan untuk publik luas seperti mengadakan pameran, lokakarya,

festival, diskusi, penerbitan, pemutaran film dan video, *website*, pengarsipan dan penelitian. Paduan kedua praktik itulah yang dengan sangat jelas membedakan peran dan jenis organisasi dan kelompok seniman yang berkembang saat ini daripada generasi sebelumnya."[10]

Akan tetapi pergeseran dari "aktivisme," yang "seolah muncul" pada periode 80-an ke arah "kolektivisme"—sebagai "kesadaran nyata," tidak lagi "seolah-olah"—dalam kamus ruru, tidaklah sepenuhnya menghilangkan peran-peran atau karir individu (seniman atau bukan seniman). Ardi Yunanto—bergabung dengan ruru sejak 2004—menyampaikan, "ruru didesain begitu leluasa agar tiap orang dapat terus berkarya secara individu," untuk menggambarkan "aktivisme" yang bisa dikerjakan individu maupun gerombolan baik di dalam maupun di luar ruru. Dan, "ketimbang memandang ruangrupa sebagai organisasi kaku yang menganggap bahwa siapa pun bisa menggantikan posisi tertentu di dalamnya, barangkali lebih pas untuk memandangnya sebagai sebuah kelompok musik, yang seiring perjalanan memperkaya dirinya dengan banyak musisi dan beragam instrumen." Dan, barangkali karena ruru "didesain begitu leluasa," maka kantornya pun sering kemalingan. Baru pada 2015, kolektif seniman yang sohor ini memiliki satpam 24 jam.[11]

Kecenderungan munculnya berbagai kolektif seniman ini, antara lain agaknya telah didorong oleh makin tersebarnya inisiatif dan giatnya ruru mengadakan rangkaian acara presentasi dan lokakarya—terutama di ranah seni video—bagi perupa muda dan khalayak di luar Jakarta. Seni video dapat dikatakan sebagai medium-aktor utama dalam perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia pada 2000-an, menggeser kegandrungan perupa akan seni instalasi pada 90-an. Perkembangan pesat berbagai model inisiatif seniman ini melalui pembentukan kolektif/kelompok/komunitas oleh para perupa bisa

[10] Ade Darmawan, "Memperbaiki Mata Rantai Siklus Gagasan," dalam katalog *FIXER: Pameran Ruang Alternatif & Kelompok Seni Rupa di Indonesia* (selanjutnya, *FIXER 2010*), hlm. 18.
[11] Ardi Yunanto, Ajeng Nurul Aini, Ade Darmawan, Indra Ameng, ruangrupa 2000-2015 (ruangrupa: Jakarta, 2015), diterbitkan dalam rangka perayaan ulang tahun ruangrupa ke-15 dan pembukaan ORDE BARU OK. Indonesia Media Arts Festival, pada 14 Juni 2015, di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta.

Untuk dibaca bersama

dilihat, misalnya, pada satu dekade terakhir 2000-an. FIXER: *Pameran Ruang Alternatif & Kelompok Seni Rupa di Indonesia,* yang diadakan di Jakarta pada 2010, misalnya, telah mencatat puluhan kelompok semacam itu—yang sebarannya mencakup sejumlah kota di luar Jakarta, seperti Bandung, Yogyakarta, Cirebon, Jatiwangi, Semarang, Surabaya, Malang, bahkan sampai Makassar dan Padang Panjang.

Tikungan ruru

Tikungan ruru pada 2000 tertandai oleh acara debat yang diselenggarakannya sendiri. Debat antara dua komunitas perupa muda di Yogyakarta mengenai ruang khalayak yang diselenggarakan oleh ruru sesungguhnya menyiratkan apa yang menjadi fokus perhatian komunitas seniman muda di Jakarta ini. Di bagian muka, Ugeng telah menyebut "pemerihalan khalayak" sebagai suatu tendensi tertentu di kalangan perupa di masa sebelumnya. Kehadiran dua kelompok perupa pada 2000, seperti sudah diduga sebelumnya, menghasilkan setidaknya dua versi berbeda mengenai fungsi dan keberadaan ruang khalayak. Yang pertama, seperti ditunjukkan oleh kecenderungan praktik Taring Padi, ruang khalayak adalah medan peleburan aktivisme seniman—dari pembuatan baliho berisi pesan-pesan pemberdayaan sosial hingga penyelenggaraan festival—bersama khalayak, seluas dan seumum-umumnya di tiap ruang tempat agenda "politik" itu berlangsung. Jika ruang khalayak dimaknai sebagai arena tindakan sosial—tindakan seseorang yang dilakukan dengan sadar untuk memengaruhi dan menimbulkan reaksi dari orang atau pihak lain—maka aktivisme Taring Padi pertama-tama adalah pernyataan politik para seniman, yakni untuk tujuan atau pesan yang diharapkan dapat membawa perubahan politik dalam kehidupan sosial. Yang kedua, seperti dicontohkan oleh aktivisme Apotik Komik, agenda peristiwa itu merupakan upaya seniman untuk meluaskan wilayah ekspresi atau perbincangan seni mereka, membebaskan para seniman sendiri dari kungkungan politik seni di dalam medan seni yang melingkupinya.

Untuk dibaca bersama

Gambar 4. Aksi Menolak Kenaikan Harga BBM oleh kolektif Taring Padi. Lokasi: Yogyakarta (2003).
Sumber: Buku *Taring Padi: Seni Membongkar Tirani* (2011).

Untuk dikaca bersama

Maka, Taring Padi akan menganggap ruang khalayak adalah ruang politik yang tidak mesti dilabeli sebagai "seni," sedangkan Apotik Komik akan menyebut ruang khalayak sebagai ruang seni yang tidak mesti buru-buru diberi predikat sebagai "politik." Para seniman Taring Padi akan lebih menikmati aktivismenya di ruang khalayak untuk membebaskan khalayak dari represi sosial politik atau hegemoni budaya tertentu, sedangkan kelompok Apotik Komik akan menikmati kebebasan seninya di ruang khalayak dari hegemoni "politik" kelembagaan di dalam medan seni tertentu. Pilihan-pilihan ruang khalayak bagi kedua kelompok itu tentunya akan ditentukan juga oleh perbedaaan orientasi politik dan estetik keduanya, disadari atau tidak. Bagi Taring Padi, aktivisme hanya mungkin lahir di ruang

khalayak, sedangkan bagi Apotik Komik, ruang khalayak adalah alternatif lain dari aktivitas di dalam medan seni yang *sumpek*, yang tidak mungkin lagi menampung ide-ide dan pesan seni mereka sendiri. Dengan kata lain, ketegangan keduanya—seperti telah direkam dengan baik oleh Jurnal Karbon, jurnal yang diterbitkan oleh ruru—adalah beda antara dua pandangan, yakni antara "antikonvensi seraya menyerap persoalan masyarakat" (Apotik Komik) dengan "pergulatan fisik dan psikis dalam keberpihakan terhadap yang tertindas" (Taring Padi).[12]

Tampaknya, tikungan yang dilakukan oleh ruru pada awal 2000 persis berada di antara tegangan masalah atau "pemerihalan khalayak" semacam itu. Akan tetapi, tantangan nyata di dalam medan seni yang melahirkan dan dihadapi oleh ruru adalah khas lingkungan urban bernama Jakarta. Ruang urban ini adalah cermin benggala bagi kompleksitas masalah sosial yang menumpuk, dihadapi semua lingkungan urban di Indonesia, akibat akselerasi pembangunan atau proyek modernisasi di Indonesia yang dicanangkan sejak awal 70-an. Bagi ruru, di luar masalah itu, tidak kalah pentingnya adalah soal "politik kebudayaan,"[13] yang berlangsung pada lembaga-lembaga kesenian—yang di Jakarta cenderung memusat. Ada jarak yang lebar antara politik kebudayaan

[12] Ugeng T. Moetidjo "Publik, Guna dan Akalcara: Tidak Terkadang, Bertempatlah itu di dalam Seni Rupa," dalam *Karbon*, terbitan 1-11 (2000).

[13] Sosiologi kesenian di Indonesia umumnya melihat dua masalah pokok pada ekspresi kesenian yang berkembang di kota. *Pertama*, kesenian kota belum sungguh-sungguh menjadi bagian dari "*urban culture*," dan masih cenderung dipengaruhi oleh "kebudayaan garis belakang (pesisir, pedalaman, pedesaan dan wilayah imajiner budaya keraton)." *Kedua*, lembaga kesenian di lingkungan urban cenderung mengatur kebudayaan sebagai hubungan "pusat-daerah" atau "atas bawah." Lih. "Kesenian Kota Dipengaruhi 'Kebudayaan Garis Belakang,'" *Kompas*, 10 Februari 1988 (wgt).

Persis dari sudut itu, tikungan ruru adalah justru membalikkannya, yakni menjadikan "budaya urban" menjadi bagian dari ekspresi kesenian/seni rupa kota.

Masalah lain adalah masih kuatnya pandangan mengenai kebudayaan/kesenian di Indonesia yang lebih bersifat "polemis" ketimbang "politis." Polemik kebudayaan utamanya mempersoalkan kebudayaan berdasarkan argumen-argumen mengenai "sumber" (muasal pengaruh kebudayaan), "komitmen" (tujuan-tujuan khusus karya seni) dan "validitas" (perihal kualitas/kanon keindahan karya). Sudah saatnya kecenderungan untuk mempolemikkan kebudayaan itu digantikan dengan mempolitikkannya, atau menghasilkan sebuah rancangan "politik kebudayaan" (Lih. Ignas Kleden, "Pergeseran Nilai Moral, Perkembangan Kesenian dan Perubahan Sosial," dalam *Kalam*, Edisi 8, 1996).

Dengan kata lain, jika "polemik kebudayaan" menghasilkan pandangan dikotomis atau oposisi biner antara pilihan-pilihan *either/or* di dalam kebudayaan, maka "politik kebudayaan" lebih menekankan kerja kebudayaan, yakni sikap untuk mengolah dan memanfaatkan berbagai sumber kebudayaan, tidak terjebak pada pilihan komitmen partikular/universal dan merangkul berbagai gagasan perihal keindahan. Maka, "politik kebudayaan" yang ditempuh oleh ruru dapat digambarkan pula sebagai tikungan untuk keluar dari pilihan *either/or*, antara identitas/non-identitas, dan antara publik seni khusus/khalayak seni warga.

Untuk dibaca bersama

"pusat kesenian" di ibukota ini dengan ekspresi budaya warganya. Pada tataran praktik, celah itu adalah antara kecenderungan estetika yang dominan—kecenderungan yang kuat mengarah pada estetisme—dengan ekspresi keseharian warganya.[14]

Kecenderungan estetisme agaknya bisa ditunjukkan melalui ungkapan seorang penyair Indonesia terkemuka di dalam puisi yang dikutip di bagian awal tulisan ini. Adapun "politik kebudayaan" ruru terwakili oleh ungkapan eksplisit pengarang anonim, ternyatakan oleh teks pada poster pameran FIXER 2010. Politik kebudayaan itu mau mengatakan, bahwa tidak ada kawasan keindahan khusus di dalam ekspresi seni, apakah itu bersumber pada "hiruk-pikuk kota" atau sepasang bola mata penyair yang merindukan "keindahan," yang berakhir dengan kebutaan.

Memang, tikungan ruru adalah upaya kolektif seniman yang nyaris tanpa preseden sebelumnya. Mereka memutuskan untuk "mengerjakan proyek-proyeknya sambil jalan, dengan berani, tidak takut salah serta penuh keyakinan—karena tidak banyak contoh juga pada awalnya." Di bagian muka, kolektif ini bahkan kerap kali dibayangkan oleh salah seorang anggotanya lebih sebagai grup musik, yang "memperkaya diri dengan banyak musisi dan beragam instrumen," ketimbang sehimpunan—berapa pun jumlahnya—para *"penyair buta (yang) duduk di jendela dan tertawa/menghadap ke kota."*

Ruru berkembang dengan cara melibatkan aktivisme kolektifnya, terutama pada dua isu sekaligus, yakni budaya urban dan kemajuan pesat perkembangan teknologi informasi dan komunikasi. Kelindan keduanya sesungguhnya menunjukkan pergeseran terus menerus sekaligus keserentakan kondisi mutakhirnya, yang terjadi di lingkup global. Contoh aktivisme dan pergeserannya ini, misalnya, ternyatakan dalam model penyelengaraan OK. Video, yang

[14] "Estetisme" dimaknai sebagai penggunaan kategori-kategori estetik, yakni tentang nilai-nilai keindahan di dalam karya seni, untuk menanggapi nilai-nilai di luar kawasan keindahan dan memandang masalah-masalah sosial dengan pandangan estetik semata. (Lih. Ignas Kleden, *idem*). Puisi karya Subagio Sastrowardoyo yang dikutip di atas dapat dikatakan sebagai contoh terbaik perihal "estetisme."

Untuk dibaca bersama

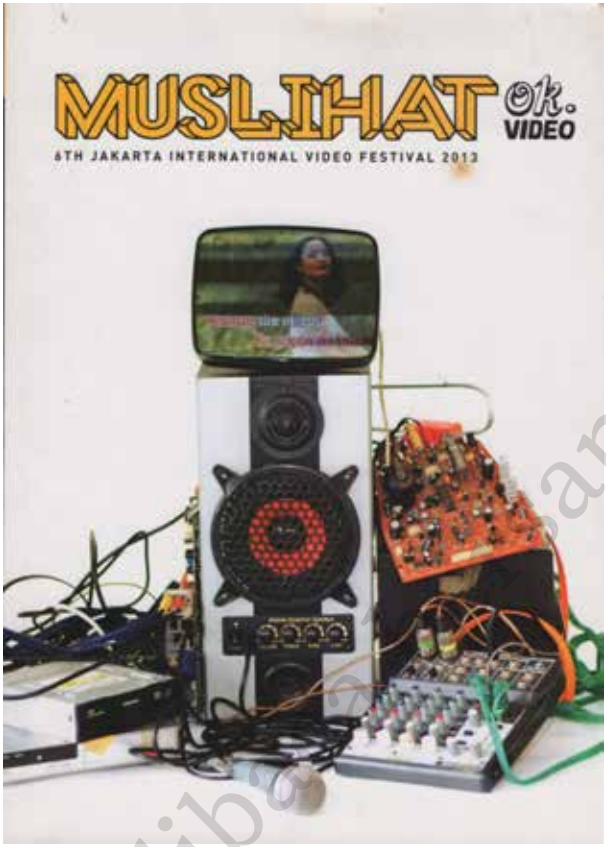
sebelumnya lebih berbentuk festival (sejak 2003)—sekali lagi tanpa preseden festival sejenis sebelumnya di Indonesia. OK. Video kemudian berkembang menjadi divisi kelembagaan yang berfokus pada pengembangan seni berbasis teknologi media di Indonesia melalui lokakarya, pengarsipan, produksi dan distribusi karya-karya seni media di Indonesia.[15]

Festival OK. Video pertama (2003) berupaya mengaitkan dua ranah itu, dengan menyadari kenyataan khas di Indonesia, yakni "pengalaman perkembangan sejarah seni dan teknologinya (yang) berjalan terpisah." Pada satu sisi, temuan-temuan baru di ranah teknologi akan membuka kemungkinan baru di lingkup artistik, sejalan dengan penggunaan media video dan gambar bergerak. Akan tetapi, para perupa juga menyerap pengalaman masyarakat yang menyiasati perkembangan teknologi itu dengan cara hidup mereka sendiri. Di tangan warga atau konsumen tekno, teknologi tidak berhenti sebagai sarana konsumtif, tetapi juga bergeser menjadi alat produksi dan tak jarang suatu "muslihat estetis."[16]

"Politik kebudayaan itu mau mengatakan, bahwa tidak ada kawasan keindahan khusus di dalam ekspresi seni, apakah itu bersumber pada "hiruk-pikuk kota" atau sepasang bola mata penyair yang merindukan "keindahan," yang berakhir dengan kebutaan."

Untuk dibaca bersama

[15] Ardi Yunanto, Ajeng Nurul Aini, Ade Darmawan, Indra Ameng, ruangrupa 2000-2015.
[16] Mahardika Yudha, "Sudah Waktunya Menggunakan Hak Jawab Kita," dalam katalog *MUSLIHAT OK. Video: 6th Jakarta International Video Festival 2013*, hlm. 6.



Gambar 5. MUSLIHAT OK. Video - 6th Jakarta International Video Festival (2013).
Sumber: Hendro Wiyanto.

Untuk dibaca bersama

Tidak memisahkan secara tegas antara realitas dunia maya atau simulakra yang meledak melalui kecanggihan teknologi komunikasi dengan "siasat" nyata di dalam masyarakat—termasuk di dalamnya inspirasi artistik dari "siasat" itu—adalah fenomena yang menandai bergesernya pemisahan batas-batas geografis nyata antara "Dunia Pertama" dan "Dunia Ketiga." Akan tetapi, bersamaan dengan fenomena itu, juga muncul realitas lain yang bisa disebut sebagai fenomena Dunia Ketiga Digital (*Digital Third World*). Yang pertama dan kedua berkelindan di dalam ranah kemudahan teknologi yang

bisa diakses di mana pun, tanpa sekat maupun batasan tempat. Akan tetapi, dunia ketiga dalam ranah digital merupakan realitas lain yang tetap tidak terjangkau oleh platform itu, masyarakat-masyarakat yang tidak mampu memperoleh atau mengakses "the Net" yang semakin menjadi kebutuhan utama. Realitas itu, kata Perupa Amerika keturunan Nigeria, Olu Oguibe, tersebar di seluruh dunia kita, di "Dunia Ketiga" maupun "Dunia Pertama," baik di Afrika maupun di Amerika Serikat.[17]

Dengan kecenderungan menghilangkan atribut "seni" pada tajuk festival ini, dan kesinambungan lokakarya video di berbagai daerah atau kota-kota kecil, agenda ini secara tersirat memandang "the Net," yang hakekatnya adalah perpanjangan dari realitas sehari-hari, alih-alih memandang realitas Dunia Ketiga, sebagai "Taman Jurassic," di mana segala hal bisa diciptakan dan direkayasa. Dalam konteks "siasat" seperti itu, fakta-fakta atau kondisi nyata mengenai eksistensi sehari-hari masyarakat lebih mencuri perhatian para seniman, ketimbang membiarkan "kehilangan diri kita sepenuhnya di dalam fiksi narasi ilmiah kreatif yang mempesona."[18]

Pada pameran FIXER 2010, Ade Darmawan menuliskan bahwa keberadaan kolektif seniman seperti ruru dan yang lain telah menandai "perubahan posisi seniman di tengah masyarakatnya" sesudah 1998. Kolektif ini dipandang sebagai peluang dan usaha untuk memperbaiki "terputusnya mata rantai siklus produksi gagasan seni rupa," yang akan "membawanya ke dalam konteks masyarakat lebih luas."[19] Dan, meski ruru adalah "model" yang dipraktikkan untuk lingkungan urban khas di Jakarta, tetapi siasat seniman untuk meluaskan publik seni ke tingkat kewargaan bisa sangat *luwes* diterapkan di tempat-tempat lain. Inilah yang bisa disebut sebagai strategi politik seni sebagai bagian dari politik keseharian, yakni memaknai ruang khalayak sebagai

[17] Massimiliano Gioni, "An Interview with Olu Oguibe," dalam *Third Text* 47 (Summer, 1999), hlm. 52.
[18] *Ibid*, hlm. 53.
[19] Katalog *FIXER 2010*, hlm. 008-009.

Untuk dibaca bersama

"keniscayaan kekitaan."[20] Pelibatan warga adalah satu hal, namun masalah estetika keseharian bagi para seniman di mana pun agaknya adalah isu kreatif yang makin "seragam" dalam lingkup global yang sama: Relasi antara seni dan teknologi.

Jakarta adalah medan seni yang aneh bagi ruru. Lingkungan bagi pusat kesenian yang dianggap sebagai "kanon" pencapaian paling bermutu, sangat berpengaruh dan menjadi kiblat seniman di penjuru Indonesia ini justru "tidak ramah" bagi seniman-seniman muda atau para calon seniman. Bahkan, Jakarta "tak pernah diperhitungkan sebagai kota yang memproduksi seniman jika dibandingkan dengan Bandung dan Yogyakarta."[21] Demikianlah gagasan untuk mendirikan komunitas seniman dapat dibayangkan sebagai salah satu cara untuk mengatasi "ketidakramahan" sekaligus elitisme medan seni di Jakarta. Ketidakramahan dengan mudah juga bisa dirasakan oleh siapa pun, tidak mesti seniman, pada ruang-ruang khalayak Jakarta yang memunculkan problem-problem akut keurbanannya sendiri. Ruang khalayak dan warganya menjadi isu sentral bagi seniman-seniman muda yang mendirikan ruru, sebagai isu kompleks yang bisa menghubungkan berbagai mata rantai di dalam medan seni para seniman maupun sebagai masalah bersama warganya sebagai bagian dari "kita." Menyadari sentralnya soal ini, publik atau khalayak yang dibayangkan dan menjadi fokus utama pendirian ruru tidak sama dengan apa yang sering disebut secara lebih terbatas oleh kalangan seni rupa selama ini sebagai "publik seni."

Publik, dalam batasan ruru (2010), adalah "sekelompok individu dengan motif-motif sosial, politik dan budaya di mana masing-masing mereka saling melakukan negosiasi untuk menyusun narasi-narasi sejarah, identitas, dan imajinasi kolektif mereka di ranah yang lebih

Untuk dibaca bersama

[20] Keniscayaan itu berbunyi begini, "Seandainya pun sesuatu yang biasa disebut ruang publik itu tidak ada, selama kita menghendaki adanya 'kita', dan koordinasi hidup bersama yang terpadatkan dalam istilah 'kita,' ruang publik—tidak-bisa-tidak—diciptakan."

Lih. B. Herry-Priyono SJ, "Menyelamatkan Ruang Publik," dalam *Ruang Publik: Melacak "Partisipasi Demokratis" dari Polis sampai Cyberspace,* ed. F. Budi Hardiman (Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 2010), hlm. 370-371.

[21] Agung Hujatnikajennong, "Kepada Mereka yang (Begitu) Mencintai Kota (Jakarta)," Katalog pameran ruangrupa's 10th anniversary, *Decompression #10: Expanding the Space and Public,* hlm. 13.

luas dan lengkap secara sosial."[22] Maka, tidak ada ungkapan lain yang paling sering disebut kalangan seniman muda dalam masa sesudah 2000 kecuali "kesadaran publik," atau "pemerihalan khalayak" dalam esai Ugeng. Istilah ini berarti platform yang melandasi aktivisme berbagai komunitas seniman muda, dan telah menggantikan ungkapan lain yang lebih sering kita dengar di masa sebelumnya, yakni "kesadaran seniman."[23]

Kita kembali kepada esai Ugeng untuk menunjuk kepada sesuatu yang lain di luar "kesadaran seniman." Di dalam esai Ugeng, "kesadaran publik" oleh perupa dapat ditelusuri jejak-jejaknya dalam narasi perkembangan sejarah seni rupa di Indonesia sebagai "praksis estetik" dan "praksis teknis." Dalam konteks kesadaran para perupa atas "pemerihalan khalayak," ada kemiripan antara "praksis estetis" dan "praksis teknis," yaitu hasrat untuk menjadikan seni menjadi sesuatu yang lebih "impersonal," yang melibatkan sedikit atau banyak "guna" atau "kepemilikan bersama." Jika "praksis estetis" lebih menekankan keperansertaan, keterlibatan dan keberpihakan," maka "praksis teknis"—misalnya tampak pada karya seni individual—bersifat tidak langsung, melainkan menempatkan peran pencerahan "intuitif" dengan kaidah-kaidah baku yang berlaku bagi kedua pihak (seniman dan khalayak). "Praksis estetis" adalah upaya sadar untuk menjadikan—dengan memasukkan apa pun unsur rupa dan non-rupa (konsepsi, tema aktual) —"seni yang terlihat" menjelma sebagai gagasan "seni yang terlibat" atau "melibatkan praksis." Kesadaran perupa atas "praksis estetis" maupun "praksis teknis" merupakan "pembatas hubung antara tindakan nyata dengan tindakan khayal." Bagi Ugeng, dalam periode

Untuk dibaca bersama

[22] Katalog pameran ruangrupa's 10th anniversary, *Decompression #10: Expanding the Space and Public,* hlm. 212.
[23] Dalam teori medan dan institusi seni, misalnya, karya seni didefinisikan sebagai objek/benda/artefak; himpunan aspek yang disematkan pada objek/benda/artefak itu, dan memberinya status sebagai "kandidat apresiasi" bagi sejumlah orang yang bertindak atas nama institusi sosial tertentu. Medan seni atau *artworld* terdiri dari anggota inti: Seniman; Penyaji, atau pihak yang menghadirkan karya seni; dan Penonton/Pengunjung, atau pihak yang mengapresiasi karya. Penonton teater atau pengunjung suatu pameran, misalnya, bukanlah seseorang yang sekadar kebetulan menonton. Sebagai bagian dari *artworld,* mereka datang dengan harapan dan pengetahuan tertentu mengenai apa yang akan ditonton, dan memahami apa yang mesti dilakukan ketika berhadapan dengan karya itu. "Kesadaran seniman" dalam dunia seni terarah kepada khalayak seni dalam arti khusus itu. Di dalam konteks ini, secara teoritis, warga atau khalayak ramai tidak termasuk di dalam anggota inti suatu medan seni.

perkembangan tertentu, kedua praksis ini mesti berhadapan juga dengan "praksis realitas."[24]

"Praksis realitas" menempatkan seni sebagai fungsi politik dan pernah dicoba, misalnya, oleh seniman-seniman Lekra pada 1950-an sampai pertengahan 1965. Akan tetapi, representasi mereka dalam anggapan Ugeng telah gagal meleburkan antara yang estetik dan yang politik. Kecenderungan leburnya antara "praksis estetis" dan "praksis realitas" inilah yang sesungguhnya ditampakkan oleh kecenderungan-kecenderungan aktivisme yang muncul dari kolektif para seniman pasca 2000. Praktik aktivisme dari sejumlah kolektif perupa muda akan dibicarakan secara ringkas di bagian berikut ini.

Aktivisme dan Kolektivisme: Siasat Warga

"Mungkinkah ada jalan masuk ke dunia seni rupa tanpa harus punya keterampilan menggambar, melukis atau semacam itu?"[25] Pertanyaan "naif" itu dilontarkan oleh seorang kurator muda di Makassar—refleksi atas pengalaman personalnya sendiri—yang terlibat dalam tim Curators Lab pada Jakarta Biennale 2015, "Maju Kena, Mundur Kena: Bertindak Sekarang." Pada kesempatan itu beberapa kurator muda Indonesia bekerja sama dengan kurator utama berpengalaman, Charles Esche, menggambarkan peristiwa biennale lebih sebagai "merayakan kemenangan-kemenangan kecil" warga. Apa itu "kemenangan-kemenangan kecil?"

Anwar 'Jimpe' Rahman, berbekal pertanyaan "naif" di atas, mendefinisikannya dalam konteks kewargaan. Ia menulis, warga adalah mereka yang "sejak lama dikalahkan melalui struktur politik dan sosial. Hanya seni dan sastra yang memberi peluang sangat besar untuk menyuarakan harapan mereka, dalam usaha mereka merebut kedaulatan hidup. Seni dan sastra bisa menjadi tenaga yang mendaur daya warga dalam setiap upaya keras mereka menjaga kehidupan lingkungan dan manusia yang ada di dalamnya."[26]

[24] Ugeng T. Moetidjo (2000).
[25] Katalog *Jakarta Biennale 2015,* "Maju Kena, Mundur Kena: Bertindak Sekarang," hlm. 34.
[26] *Ibid,* hlm. 37.

Untuk dibaca bersama

Jika "kemenangan-kemenangan kecil" seni menggambarkan daya-daya kehidupan atau siasat warga menghadapi persoalan sosial-politik, maka Jakarta Biennale dapat dimaknai sebagai aktivisme suatu lembaga/kolektif yang merepresentasikan berbagai siasat itu. Peristiwa "seni" pada biennale tidak lagi sebagai gambaran perkembangan mutakhir seni rupa, melainkan bergeser menjadi suatu "praksis realitas"—yang berawal dari pertanyaan "naif." Maka, seni tidak hanya dilihat sebagai "fungsi sosial politik," tetapi aktivisme (seni) itu sendiri adalah peristiwa politik. Itulah setidaknya tren yang kita lihat dalam penyelenggaraan biennale belakangan ini, seperti biennale di Jakarta pada 2015.

Seorang kurator muda lain, yang juga tergabung dalam Curators Lab, yaitu Benny Wicaksono, menggambarkan bienial sebagai "ruang negosiasi dan transaksi kebudayaan." Transaksi dan negosiasi ini bukan hanya perkara nilai estetika semata, tetapi juga "soal ekonomi dan implikasi sosial lainnya." Bahkan, menurutnya, kekhasan bienial di Indonesia—tidak seperti praktiknya di negara-negara maju—mestinya tidak dimaknai dalam ruang lingkup seni rupa saja, tetapi lebih luas dari itu, yaitu "lingkup kebudayaan."[27] Sementara itu, praktik-praktik seni, bagi Putra Hidayatullah (salah seorang kurator muda lain yang juga tergabung dalam Curators Lab), semakin disadari sebagai praktik "kebaruan" yang "menjauh bahkan melawan definisi kultural yang terkadang sudah aus makna."[28]

Perlawanan atas "definisi kultural yang aus makna" itu agaknya dilandai oleh kritik sosiologis kritis atas "persepsi estetik" atau praktik seni yang terlembagakan secara historis selama ini. Pemikir Prancis, Pierre Bourdieu, menyebut persepsi atas seni semacam itu—katakan saja "seni tinggi"—adalah sesuatu yang bersifat sejarah, menekankan perbedaan (*differential*), memiliki kesadaran atas penyimpangan (*deviations*, *écarts)* yang berujung melahirkan serangkaian gaya seni. Berada di luar ranah itu, orang akan mirip

[27] *Ibid,* Benny Wicaksono, "Seni dan Kurator," hlm. 58.
[28] *Ibid,* Putra Hidayatullah, "Makna Baru," hlm. 28.

Untuk dibaca bersama

pelukis atau pengamat "naif" yang berada di luar sejarah seni dan tidak mampu menangkap pemahaman atas karya-karya seni yang khas, yang nilainya terkait dengan sejarah khas tradisi artistik. Pasalnya, pencerapan gejala estetik menuntut kemampuan khas di dalam suatu ranah produksi seni yang otonom, yang tidak terlepas pula dari kekhasan suatu kompetensi budaya. Penguasaan atas ihwal yang estetis—elemen utama di dalam *aristocracy of culture*—hanya bisa diperoleh melalui kontak dengan karya seni, yang dipelajari tanpa melalui kaidah-kaidah atau kriteria eksplisit. Bahkan, di kalangan para ahli estetika pun, kata Bourdieu, kriteria untuk menentukan sifat-sifat stilistik atau gaya (seni) tertentu, misalnya, tetap bersifat implisit.[29]

Bienial adalah suatu upaya kolektif, bukan lagi sebuah tolok ukur untuk menandai secara "implisit" prestasi para seniman, melainkan untuk menunjukkan siasat dan daya hidup "eksplisit" warga, menjadi "bienial" yang mengetengahkan siasat dan kemenangan-kemenangan kecil warga. Contoh untuk itu digambarkan oleh Anwar 'Jimpe' Rahman melalui upaya warga Kampung Pisang, pemukiman padat Makassar bagian selatan, yang sejak awal 2000 bersiasat membangun perkampungan dengan tanah urukan pembuatan danau di wilayah GMTDC (Gowa-Makassar Tourism Development Corporation), yang selalu rentan untuk digusur dari tahun ke tahun. Representasi siasat itulah yang ditampilkan oleh para seniman di dalam bienial. Bentuk-bentuk representasi akan menguji kembali keefektifan bahasa atau narasi visual menampilkan kembali siasat-siasat itu ketimbang nilai "seni"nya.

Survei ke lokasi hunian warga, misalnya, dilakukan oleh kurator muda yang lain ke Paguyuban Warga Strenkali Surabaya (PWSS). Wadah ini terdiri dari para warga yang menempati daerah pinggir kali yang dianggap ilegal oleh pemerintah setempat. Meski hunian mereka tidak jauh dari PDAM, dan mereka ikut menjaga kebersihan sungai, namun air bersih tidak mengalir ke wilayah mereka. Kolektif seniman Lifepatch

[29] Pierre Bourdieu, "Distinction & the Aristocracy of Culture", dalam *Cultural Theory and Popular Culture*, ed. John Storey (Athens: The University of Georgia Press, 1998), hlm. 433.

Untuk dibaca bersama

(Yogyakarta) dan Bik Van der Pol (Rotterdam) mengumpulkan data dari hasil survei dan karya mereka dipamerkan pada Jakarta Biennale 2015. Bik Van der Pol (terdiri dari dua seniman, Liesbeth Bik dan Jos van der Pol), "memetakan interaksi-interaksi manusia di balik sebuah ketegangan sosial, yang seringkali luput dari narasi dan amatan publik."[30] Sementara itu, kolektif Lifepatch, bekerjasama dengan ahli mikrobiologi, melakukan kampanye mengenai nilai dari biji pohon kelor (*Moringa oleifera*) yang setelah ditumbuk, dicampur dengan air dan disaring merupakan alternatif pemecahan bagi warga di bantaran kali yang tidak memperoleh aliran air bersih dari Perusahaan Daerah Air Minum (PDAM), "tetangga" mereka.[31]

Kita kembali pada cuplikan esai Ugeng di muka. Perkembangan dari fungsi seni sebagai simbol ke praktik aktivisme dilakukan dengan cara "memutus jembatan penghubung" antara keduanya pada pertengahan 1980-an. Menggunakan istilah itu, pada awal 2000-an, perkembangan dari praktik aktivisme ke kolektivisme justru memerlukan jembatan penghubung melalui penggunaan istilah "khalayak" atau "warga." Di bagian atas kita sudah menyebut berulang kali perihal "kesadaran atas khalayak" yang menjadi pemandu baru bagi kalangan kolektif seniman. Pergeseran pemaknaan di sekitar istilah-istilah "rakyat," "publik," "khalayak" dan "warga" pada wacana seni rupa tentunya berada di luar jangkauan tulisan ini.[32] Akan tetapi, satu hal bisa dikatakan—meminjam ungkapan dalam filsafat politik—telah terjadi pergeseran dari lingkup identitas ke problem identifikasi. Politik identitas mengandaikan "absolutisme politik" dan keabsolutan dalam politik menuntut praktik kekerasan. Adapun dalam praktik identifikasi, "individu berorientasi dalam medan nilai-nilai sosial yang terus berubah, dan dengan cara itu ia belajar mengenai kemajemukan."[33] Dalam konteks ini, individu bisa digantikan dengan subjek kolektif.

Untuk dibaca bersama

[30] Katalog *Jakarta Biennale 2015,* "Maju Kena, Mundur Kena: Bertindak Sekarang," hlm. 114.
[31] *Ibid*.
[32] Dalam makalahnya, Ugeng T. Moetidjo, misalnya, menulis, "Di dalam seni, "rakyat" tetap mesti dilihat sebagai suatu bentukan abstrak terkecuali apabila ia telah ditarik ke dalam ikhwal kesadaran kolektif yang bahkan bebas dan tak berurusan dengan hitungan penjumlahan." Pada esai ini, tidak ada penjelasan mengenai perbedaan istilah "rakyat" dan "khalayak" dalam perkembangan wacana seni rupa di Indonesia.
[33] Rocky Gerung, "Pengantar: Kita dan Politik," dalam *Kembalinya Politik: Pemikiran Politik Kontemporer dari (A)rendt sampai Z(izek)* (Jakarta: Perhimpunan Pendidikan Demokrasi (P2D) dan Marjin Kiri, 2008), hlm.xvii.

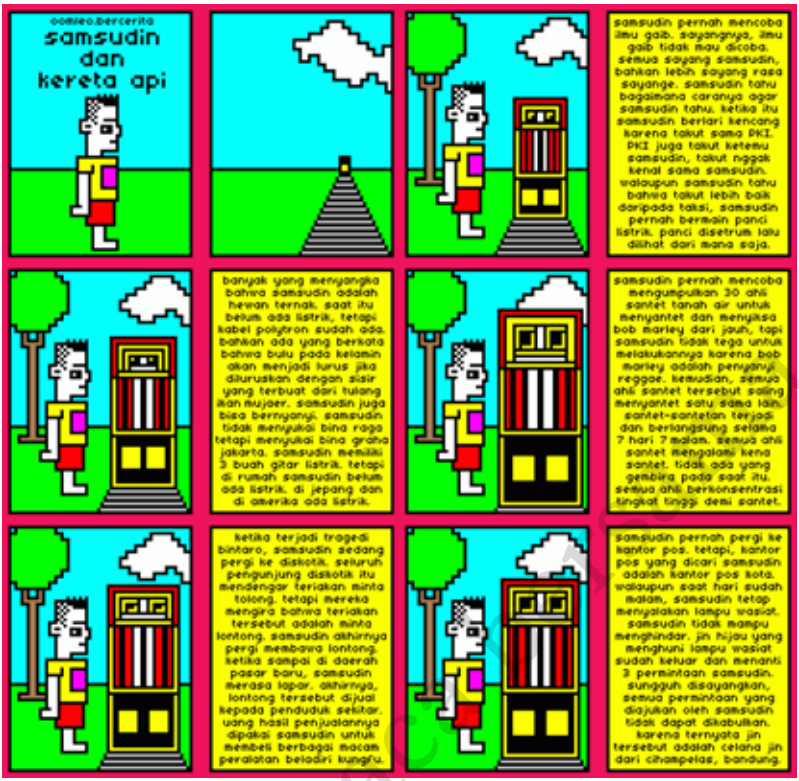
Proses-proses identifikasi untuk meluputkan gagasan seniman dari berbagai bentuk "kekerasan" identitas dalam karyanya sendiri misalnya bisa kita jumpai pada sosok "samsudin," tokoh (dan bukan tokoh) dalam komik sangat lucu, "Samsudin dan Kereta Api" (2004) karya Narpati Awangga (oomleo). oomleo adalah seniman yang tertarik dengan idiom-idiom dan gambar sekuens di dalam komik. Ia menggambar komik mini berukuran 5 x 3,5 cm dengan perangkat komputer sehingga menghasilkan gambar kartun yang khas. Sekuens gambarnya seperti serangkaian *stop motion* yang seluruh narasinya merepresentasikan ketidakmungkinan kita memahami "samsudin." oomleo antara lain menulis begini:

> "…*samsudin berlari kencang karena takut pada PKI. PKI juga takut ketemu samsudin, takut nggak kenal sama samsudin.…banyak yang menyangka bahwa samsudin adalah hewan ternak. saat itu belum ada listrik, tetapi kabel polytron sudah ada…samsudin tidak menyukai indonesia raya dalam versi dangdut. samsudin memiliki 3 buah gitar listrik, tetapi di rumah samsudin belum ada listrik…samsudin pernah mencoba mengumpulkan 30 ahli santet tanah air untuk menyantet dan menyiksa bob marley dari jauh, tapi samsudin tidak tega untuk melakukannya karena bob marley adalah penyanyi reggae. Kemudian semua ahli santet tersebut saling menyantet satu sama lain…*" [34]

dan seterusnya. Pada komik itu, "samsudin" adalah pusat gambar, yang bersama dengan rel kereta api dan lokomotif yang "bergerak" melaju ke depan melahirkan beragam kisah yang tidak terhubung satu sama lain. Komik oomleo mengidentifikasi keruwetan masalah di sekitar "samsudin," yang nyaris mustahil untuk digambarkannya sendiri. "Identitas" "samsudin" menjadi sangat kabur dan kehadirannya sendiri tidak penting—setara atau sama halnya dengan lokomotif dan rel kereta api yang selalu ada bersamanya. Identitas "samsudin" justru terbentuk dari multiplikasi dari yang non-samsudin, yakni masalah-masalah di sekitar "samsudin" sendiri.

[34] Katalog pameran ruangrupa's 10th anniversary, *Decompression #10: Expanding the Space and Public,* hlm. 45.

Untuk dibaca bersama



Gambar 6. Karya Narpati Awangga, "samsudin dan kereta api," (2004).
Sumber: Katalog pameran ruangrupa's 10th anniversary, *Decompression #10: Expanding the Space and Public*.

Khalayak atau warga menjadi jembatan penghubung antara aktivisme paruh 80-an ke kecenderungan kolektivisme 2000-an. Akan tetapi, sementara aktivisme 80-an—ingatlah, misalnya, praktik "seni rupa penyadaran" yang terkenal itu—menampilkan suara individu seniman, inisiatif kolektif menggaungkan pergulatan identifikasi perihal masalah-masalah kewargaan dan ruang khalayak, seperti yang tergambar dalam kisah "samsudin" yang dibuat oomleo. Ketika aktivisme model 80-an menjadikan pameran atau ruang pamer sebagai semacam terminal bagi petualangan dan pencarian sang aktivis, ruang khalayak pada kolektif seniman adalah medan, sasaran, pelibatan, kemenangan dan kekalahannya.

Untuk dibaca

Seni rupa aktivis, per definisi adalah seni rupa yang ingin membebaskan diri dari pendekatan isme-isme di dalam seni rupa. Sebaliknya, kolektivisme 2000-an—dan sesudahnya—justru tidak mengandaikan adanya rasa bersalah atas "isme" seni mana pun. Aktivisme dengan sendirinya menghubungkan kita dengan kecenderungan kolektivisme ketika gambaran mengenai sosok kesenimanan bukanlah pertama-tama tampak sebagai aktivis, melainkan sebagai bagian dari khalayak atau subjek kolektif. Subjek aktivis—melalui cara memutus jembatan penghubung dengan "objek sebagai sarana reflektif"—cenderung dirundung oleh beban tertentu sejarah seni. Sebaliknya, subjek kolektif terbebas dari beban semacam itu. Subyek aktivis, misalnya, berupaya membebaskan diri dari tatapan mata murni sang penyair, seperti yang bisa kita simak dari kutipan puisi di atas. Subjek kolektif sebaliknya tidak menganggap bahwa suatu moda representasi lebih penting ketimbang objek yang direpresentasikannya. Subjek kolektif menemukan "seni" pada ruang khalayak, di tengah hiruk-pikuk kota,[35] seperti tersarankan oleh teks seorang seniman anonim pada pameran ruru 2010.

Dalam hal ini, aktivisme/ kolektivisme bukanlah gaya, pola atau keseragaman. Mereka, misalnya, tidak merancang suatu platform global untuk meraih penghargaan sekelas Nobel. Sebab, yang paling relevan justru adalah "keberagaman proyek di seluruh dunia yang tidak diinisiasi oleh negara, korporasi, lembaga perbankan, tetapi oleh masyarakat itu sendiri. (…) Gambaran mengenai dunia yang satu (*uni-global*), bentuk tunggal (*uni-form*), manusia yang seragam (*homo-geneous*) tak lain adalah dakuan-dakuan modern/kolonial... (…) Masyarakat yang mengelola diri mereka sendiri justru ingin merenggutkan diri dari fiksi-fiksi modernitas dan logika kolonialitas."[36]

Untuk dibaca bersama

[35] Tatapan murni adalah penemuan sejarah yang terkait dengan kemunculan ranah produksi artistik yang otonom. Ranah ini memiliki kemampuan untuk memaksakan norma-normanya sendiri pada produksi dan konsumsi produk-produknya. Tatapan murni mengutamakan moda representasi atas objek representasi, secara kategoris menuntut perhatian pada bentuk, seperti yang disyaratkan oleh perkembangan seni sebelumnya. Tatapan murni mengimplikasikan suatu patahan dengan sikap umum atau sehari-hari terhadap dunia, yang melalui syarat-syaratnya merupakan sebuah pemisahan atau separasi sosial.
Lih. Pierre Bourdieu, "Distinction & the Aristocracy of Culture", dalam *Cultural Theory and Popular Culture*, ed. Storey (Athens: The University of Georgia Press, 1998), hlm. 433, 434.

[36] Walter D. Mignolo, "Coloniality is Far from Over, and so must be Decoloniality," dalam *Power & Other Things: Indonesia & Art 1835-Now*, Europalia Arts Festival Indonesia (Ghent: Snoeck Publishers, 2017), hlm. 27.

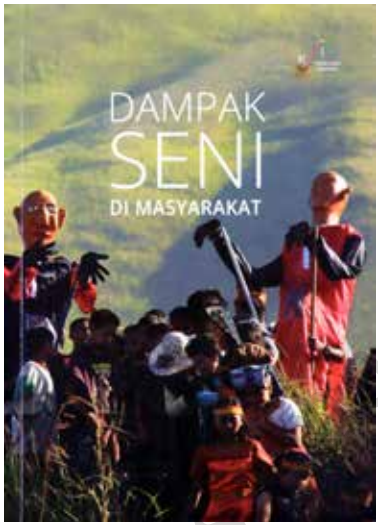
Dua Perspektif

Pada 2018 lalu, terbit dua buku yang menurut saya penting untuk lebih memahami kecenderungan praktik aktivisme—dan kemudian kolektivisme—yang secara ringkas telah disinggung di atas. Buku pertama adalah *Dampak Seni di Masyarakat* (Jakarta: Koalisi Seni Indonesia, 2018). Aktivisme dan kolektivisme para seniman di dunia seni telah menunjukkan dampaknya berupa pelbagai prakarsa melalui kerjasama dengan berbagai komunitas dan berbagi inspirasi dengan kelompok warga di berbagai tempat. Keduanya bertumpu pada bentuk-bentuk kreativitas warga melalui berbagai siasat dalam mengolah sumber, muatan dan persoalan sosial budaya setempat. Annayu Maharani menyebutnya sebagai "gerak kebudayaan" untuk tabungan masa depan Indonesia multikultural yang "menghormati perbedaan, menjunjung ekspresi budaya, bahagia dan mampu menghadapi persoalan bangsanya sendiri serta menjawab tantangan zaman dengan cerdas dan bijak."[37] Sebutlah aktivisme semacam itu sebagai kreativitas tanpa nama.

Berbagai bentuk kolektivisme ditunjukkan oleh buku kedua, *Unjuk Rasa: Aktivisme-Seni-Performativitas* (Jakarta: Yayasan Kelola, 2018). Bentuk-bentuk aktivisme-kolektivisme teater, musik, sastra, sinema, seni rupa digelar di ruang-ruang khalayak sebagai festival, ruang perjumpaan dan ekspresi komunal.

Untuk dibaca bersama

[37] Annayu Maharani, "Investasi Kebudayaan untuk Masa Depan," dalam *Dampak Seni di Masyarakat* (Jakarta: Koalisi Seni Indonesia), hlm. 11.



Gambar 7. Buku *Unjuk Rasa* (2018) dan *Dampak Seni di Masyarakat* (2018).

Salah satu contoh menarik ditunjukkan oleh komunitas warga di Kecamatan Pemenang, Lombok Utara, yang memiliki objek wisata terkenal, yakni Tiga Gili (Gili Air, Gili Meno, dan Gili Trawangan). Komunitas warga yang bersifat nirlaba ini dinamai Pasirputih, dibentuk pada 2009 dan berfokus pada pengembangan pengetahuan literasi media, seni, serta studi sosial budaya. Pengetahuan disebarkan melalui festival rakyat, pemutaran film, video, pertunjukan teater, performans, diskusi dan sebagainya. Aktivisme ini adalah upaya warga melakukan "serangan balik" atas pemberitaan media arus utama yang mengedepankan berita-berita politik di pusat dan hiburan yang tidak mendidik bagi masyarakat lokal. Muhammad Sibawaihi, dari Pasirputih menulis, "kerja-kerja yang sekarang disebut kolaboratif atau partisipatoris tidak perlu jauh-jauh dicari dalam gegap-gempita diskursus praktik seni kontemporer. Sebab bentuk-bentuk praktik ini sudah ada dalam berbagai kegiatan masyarakat Pemenang. (…) Alih-alih merujuk pada sejarah seni, kami lebih tertarik menautkan praktik kerja kami dengan sejarah budaya gotong royong yang ada di tengah masyarakat Pemenang."[38]

[38] Muhammad Sibawaihi, "Pemenang; Warga Berdaya," dalam *Unjuk Rasa: Seni-Performativitas-Aktivisme* (Jakarta: Yayasan Kelola dan Kedutaan Besar Denmark di Indonesia), hlm. 220, 222.

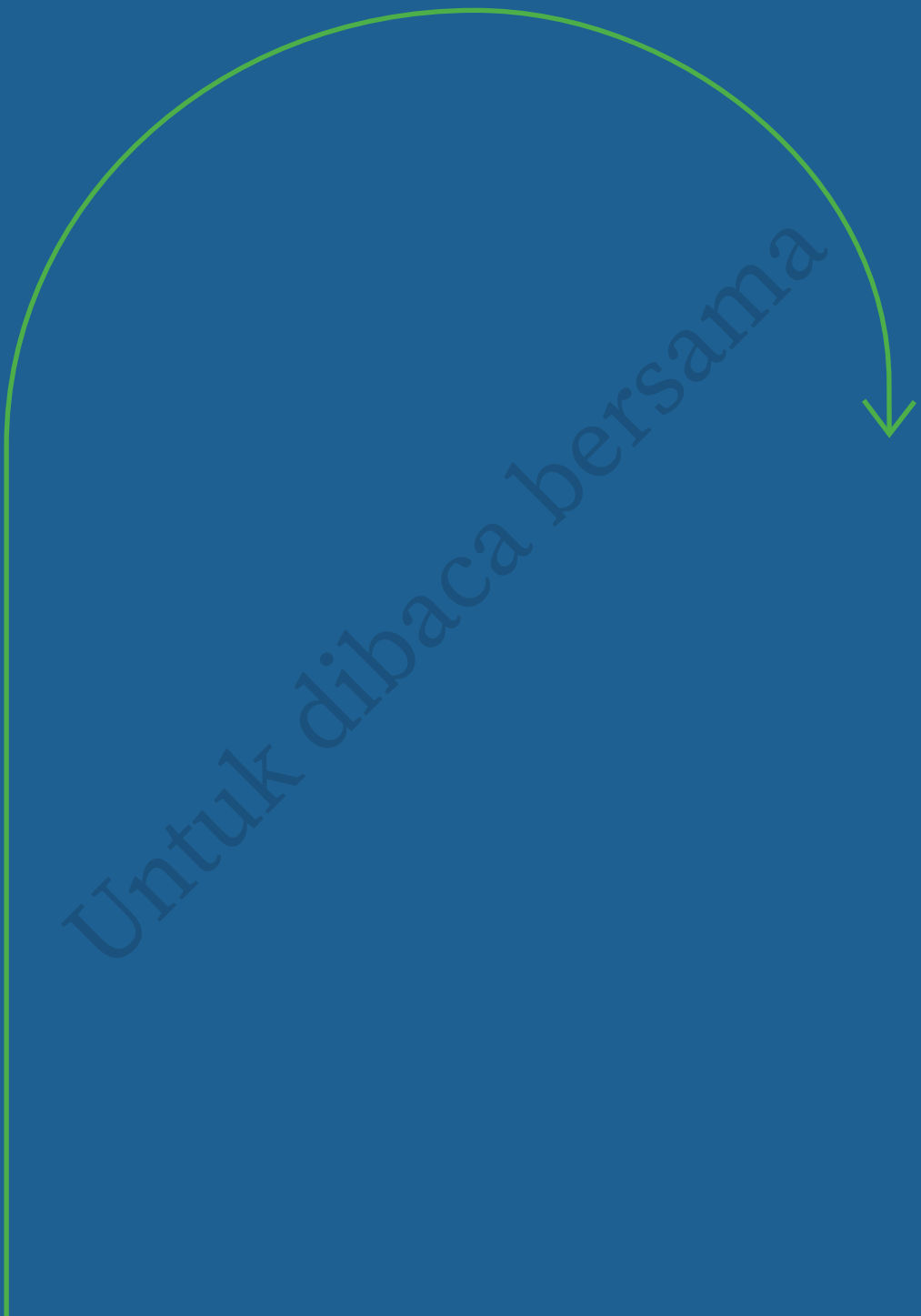
Untuk dibaca bersama

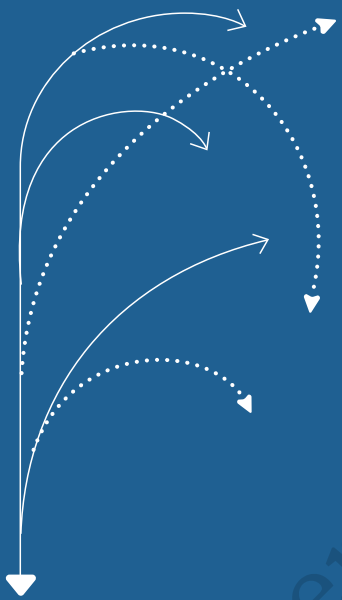
Dua ilustrasi di atas menunjukkan hadirnya dua perspektif yang bisa digunakan dalam memandang praktik aktivisme/kolektivisme yang tumbuh di berbagai kalangan seniman muda belakangan ini. Dalam "perspektif warga," aktivisme dan kolektivisme bukanlah suatu seni, melainkan lebih sebagai ekspresi dari nilai-nilai sosial yang mereka hidupi. Bagi "perspektif seniman," kolektivisme adalah upaya "seni" untuk mengkreasikan kembali suatu kohesi sosial—betapa pun tipisnya—dalam ruang khalayak seperti yang ditunjukkan oleh berbagai praktik di dalam kedua buku itu. Morika Tetelepta, yang menginisiasi #Ambonartwalk bagi sejumlah kaum muda pasca-konflik agama yang sangat keras di Ambon (1999), menunjukkan suatu upaya untuk memberi isi pada "kekosongan pemulihan manusia lewat ruang-ruang perjumpaan."[39] Pada ruang khalayak itulah agaknya aktivisme dan kolektivisme, seni dan bukan seni ikut melebur.

Jakarta, 2021

Untuk dibaca bersama

[39] Ibid, Morika Tetelepta, "#AMBONARTWALK: Dinding Kota Sebagai Rute dan Ruang Perjumpaan," hlm. 74.


Untuk dibaca bersama



Analisis Pengaruh Menemani Minum Teh terhadap Kebijakan Pemerintah, Istri, Keluarga dan Handai Tolan Jatiwangi art Factory

Untuk dibaca bersama

Arie Syarifuddin

Pertama-tama, penulis menghaturkan banyak terima kasih atas dukungan para pembaca yang budiman, juga kepada berbagai pihak dan kerabat, yang terkait maupun tidak. Semoga tulisan ini terbit dengan sederhana, bersahaja, dan apa adanya. Apabila introduksi dari penulis tampak sedikit formal, sesungguhnya penulis hanyalah berupaya membawa pembaca sekalian ke dalam suasana lain terkait proses pembacaan dan mengkhidmatinya. Namun, penulis menyadari bahwa kesempurnaan hanya milik Gusti Allah, dan tulisan ini pun bukanlah jurnal ilmiah maupun skripsi. *Alhamdulillah*.

Saya sebagai penulis di sini awalnya hanya diminta menuliskan pengalaman dan kemampuan organisasi tempat saya terlibat; sungguhlah ini merupakan perkara yang menimbulkan perasaan canggung. Untungnya, di Jatiwangi art Factory (JaF) ada diskusi bulanan yang mengundang siapa pun berlatih membicarakan diri sendiri. Forum 27an (dua tujuan), namanya. Digelar *ba'da* Ashar tanggal 27 setiap bulan. Mulai dari teman, tetangga, ibu-ibu, anak sekolah, anak *punk*, agamawan, pengusaha, pemerintah, kaum pekerja, seniman, budayawan, kurator, akademisi, remaja *hipster*, politisi, petani, penyiar radio, tabib, *event organizer*, sampai preman lokal; siapa pun boleh datang di forum ini untuk membicarakan dirinya. Kadang ada tema tertentu yang diumpan-lambung secara cantik ke forum untuk kemudian dihalau dari pandangan tiap-tiap orang yang hadir di situ, saudara-saudara sekalian. Tampak lompat-lompat pembicaraannya seperti bola basket, namun dari lompatan-lompatan itulah permainannya dimulai. Permainan mengumpulkan dan menghubungkan kata kunci bertebaran dari lemparan pembicaraan yang tertangkap.

Tidak sedikit yang gugup dan gemetaran bagi yang baru ikutan 27an ini. Entah karena mereka diminta membicarakan diri sendiri atau merasa terintimidasi oleh ruang yang menyetarakan pemerintah dan rakyatnya, yang duduk sejajar tanpa protokoler dan kesantunan

Untuk dibaca bersama

birokrasi. Forum dimulai *ba'da* Ashar sampai sebelum adzan Maghrib berkumandang, setelah itu ditutup dengan minum teh dan kopi sambil menyantap hidangan ringan yang kadang tersedia. Namun, beberapa dari peserta forum ada yang kecanduan dan melanjutkan obrolan hingga tiba-tiba jam sudah menunjukan pukul dua dini hari. Waktunya pulang. Sebelum pulang, kadang kami menyempatkan diri mengunjungi pasar tradisional yang berlokasi tidak jauh dari JaF, sekadar menghangatkan perut yang mulai mengerut dengan semangkuk bubur ayam, soto, atau lontong dan gorengan panas, lengkap dengan teh manis hangat sebagai penutup. Lalu pulang ke rumah masing-masing.

Gambar 1. Forum 27an Edisi Reallabs University, bersama Foa Flux & Zurich University of Arts, Swiss. Lokasi: Studio Keramik JaF, Majalengka, Jawa Barat (2017).
Sumber: JaF.

Untuk baca bersama

Gambar 2. Reuni Rampak Genteng.
Lokasi: Jebor Hall, Majalengka, Jawa Barat (2018).
Sumber: JaF.

Gambar 3. Camat Jatiwangi, Ono Haryono, dan Wakil, Dadang Sandi,
dalam forum diskusi bulanan Forum 27an.
Lokasi: Studio Keramik JaF, Majalengka, Jawa Barat.
Sumber: JaF.

Untuk dibaca bersama

Lewat forum 27an, lahir kesepakatan-kesepakatan yang di antaranya turun menjadi program dan proyek-proyek individu, bahkan kerja sama antarpihak hingga, yang terpenting, saling memengaruhi kebijakan. Ginggi Syarif Hasyim, mantan Kepala Desa Jatisura sekaligus pendiri JaF, pernah bicara dalam percakapan di sebuah siang sebelum Jum'atan: Kalau cuma berpikir untuk memengaruhi kebijakan pemerintah, tentu tidak akan ada yang berjalan sesuai impian dan harapan. Meskipun pemerintah punya pikiran yang sejalan dengan kita, belum tentu teraplikasi dengan baik. Oleh karena itu upaya memengaruhi kebijakan ini coba diperlebar, tidak hanya pemerintah; ada kebijakan istri, keluarga, teman, tetangga, dst, yang masing-masing punya kebijakan yang mesti dipengaruhi dengan cara seksama dan dengan tempo yang sesingkat-singkatnya. Hasil dari menitipkan pikiran tersebut adalah kesepakatan dan bagi JaF, proses partisipatori adalah kesepakatan bersama.

Sebagai warga, kita mungkin tidak akan pernah didengar oleh pemerintah. Ginggi menambahkan, kebergunaan berkesenian adalah setiap pulang dari luar negeri—baik untuk residensi, pameran, simposium, atau apa pun—selalu dimanfaatkan secara cermat dengan membawa oleh-oleh berupa presentasi. Presentasi ini adalah semacam laporan perjalanan dinas. JaF kemudian mengundang beberapa kepala dinas dan para pemangku kebijakan lainnya untuk bersama-sama menikmati dan mengkaji temuan-temuan dalam presentasi tersebut. Hingga kemudian "laporan perjalanan dinas" ini menjadi salah satu agenda wajib bagi siapa pun anggota JaF yang diundang dan bepergian ke luar negeri.

Pada 2014 silam, Ginggi, yang waktu itu masih menjabat sebagai Kepala Desa Jatisura, beserta Camat Jatiwangi, Ono Haryono, berangkat mewakili JaF ke Jepang dalam pameran "Mapping The Unmapped" di Fukuoka Asian Art Museum, Jepang. Di Jatiwangi, Jawa Barat, tak hanya camat yang mendadak jadi "seniman." Dalam berbagai kesempatan, JaF sering memberangkatkan seniman "non-seni" ketika diundang untuk tampil pada perhelatan seni rupa, baik

Untuk dibaca bersama

Gambar 4. Jatiwangi art Factory dan Fabrikaat mengunjungi walikota Nijmegen, Hubert Bruls untuk membicarakan kerjasama "Terratory" antara Jatiwangi–Nijmegen. Lokasi: Nijmegen Stadhuis, City Hall, Belanda (2018).
Sumber: JaF.

Gambar 5. Laporan Perjalanan 3 Negara.
Lokasi: Jebor Hall, Majalengka, Jawa Barat (2020).
Sumber: JaF.

dalam maupun luar negeri. Sebagai contoh, ada Maman Sudirman, Kepala Dusun Wates, yang turut serta dalam pameran 2017 Asian Art Biennial di National Taiwan Museum of Fine Arts, Taiwan. Ada pula Andri Meghan, seorang pengusaha muda berbakat, yang mewakili JaF dalam Singapore Biennale 2019: "Every Step in the Right Direction." Lalu, ada pedagang genteng sekaligus mantan Kepala Dusun Burujul Wetan, Ila Syukrillah Syarief, yang berangkat dan mengerjakan pameran "Looking For Another Family" di National Museum of Modern and Contemporary Art Seoul, Korea Selatan. Selain mereka, ada juga beberapa teman lain yang tidak bisa disebutkan satu per satu.

Kebudayaan menemani minum teh lahir dari sini: Belajar dan latihan untuk tahan sedemikian rupa menemani minum teh, *ngopi*, *ngawangkong*, meluangkan waktu ngobrol *ngalor-ngidul*, mendengarkan curhatan baik warga, pemerintah maupun komunitas, hingga secara tidak sadar JaF menyusupkan dan menitipkan pikiran-pikirannya lewat segenap obrolan yang tampak remeh-temeh. Pikiran seperti apakah yang dititipkan JaF? Irwan Ahmett, seorang desainer grafis dan seniman yang dikenal dengan aneka kesegaran intervensi dalam sejumlah karyanya, pernah menulis dalam buku *10 Strategi Imunisasi Budaya*, "JaF itu 'menjerumuskan ke jalan yang benar', mengontrol kegalauan, menertawakan hidup, dan menciptakan modus-modus."

Sementara itu, penggagas dan pendiri JaF, Arief Yudi Rahman, pada setiap kesempatan sering meyakinkan, "Sejak awal, kita sudah menyadari bahwa soal rezeki untuk bertahan hidup, sudah ada yang menanggungnya. Yang belum ada rezekinya adalah soal pengetahuan, kesadaran, kepahaman, penghayatan, keindahan. Itu harus usaha sendiri. Ketika kita berangkat dari penghayatan, hasilnya akan bisa dibagikan lagi. Nah, itu baru ekonomi. Ketika pemerintah selalu ngomongin dengan ukuran peningkatan daya beli dan seberapa besar yang kita konsumsi, akan sampai di mana ujungnya? Sementara kita sedang ngomongin penghayatan dan keselarasan. Jika kita bicara tentang ekonomi, justru ini malah memperlambat pembangunan."

Untuk dibaca bersama

Gambar 6. Maman Sudirman dan Ling Solihin, perwakilan dari Kampung Wates, saat melakukan proyek investasi di Asian Art Biennale. Lokasi: National Taiwan Museum of Fine Art, Taiwan (2017).

Sumber: JaF.

Gambar 7. Illa Syukrillah (paling kiri, jaket merah) dalam persiapan pameran "Looking for Another Family." Lokasi: National Museum Modern of Contemporary Art, Seoul, Korea Selatan (2020).

Sumber: JaF.

Pola fundamental ekonomi bagi JaF adalah menjalin hubungan kekeluargaan dan membina jaringan yang tidak bersifat transaksional. Dari pola fundamental ekonomi ini, dapat ditarik tiga karakter, yaitu kekeluargaan, investasi dan resolusi. Kekeluargaan dalam hal ini berarti bahwa orang yang datang, siapa pun itu, tidak dipilih berdasarkan kurasi tertentu. Investasi, ada yang berbayar dan tidak berbayar, ada yang lewat pikiran juga pengalaman. Kemudian, resolusi atau kesepakatan bersama, yaitu mencari kesempatan untuk memperbaiki sesuatu, berangkat dari iktikad warga atas dasar kewilayahannya. Kalau cuma berlandaskan pada ekonomi transaksional, pola fundamental ekonomi itu akan datang silih berganti sesuai dengan masanya. Bahwa kemudian ada yang akan lebih andal dan jago dalam bidang tertentu, itu akan lahir dengan sendirinya. Makanya, JaF sebagai lembaga akan selalu kesusahan jika hanya disibukkan dengan urusan ekonomi transaksional; ke atas maupun ke bawah, ke klien atau ke basis produksi.

> **“Ketika proses meta-kesenian menjadi martabat, ia akan memengaruhi pandangan, kebijakan, bahkan mungkin tingkat ekonomi.”**

Oleh karena itu, anggota JaF maupun kerabat di sekitarnya, yang secara tidak langsung terpapar oleh pola fundamental ekonomi JaF, akan melahirkan individu-individu yang cukup vokal dan menjadi penggerak di kerumunan hingga terasa fungsi seni sebenarnya adalah untuk

Untuk dibaca bersama

menambah martabat individu-individu tersebut. Ketika proses meta-kesenian menjadi martabat, ia akan memengaruhi pandangan, kebijakan, bahkan mungkin tingkat ekonomi. Minimal akan dibayar lebih mahal dari yang lain, jika terkait kerja sama membuat program dan hal lainnya. Hingga kemudian bagaimana posisi seni di Jatiwangi juga bisa memengaruhi kehidupan sosial yang ada.

Gambar 8. Panenenergi.
Lokasi: Jatiwangi-Kalijati, Jawa Barat (2014).
Sumber: JaF.

Mungkin JaF tidak bermaksud membuat anggotanya maupun warga Jatiwangi menjadi seniman dan mungkin juga mereka tidak tertarik. Namun, itulah uniknya berkelompok, dengan martabat yang dibangun sejak awal; seiring dengan penghayatan kehidupannya, orang akan meminta pengalaman dari penghayatan yang sebaik-baiknya tersebut. Dari situlah beberapa anggota JaF mulai dianggap dan dibaca oleh publik sebagai seniman. JaF hanya memupuk jejaring, memanen kepercayaan berdasarkan asas kekeluargaan dan keinginan luhur demi membangun sebuah wilayah, dalam hal ini Jatiwangi. Jejaring yang telah dipupuk secara pelan tapi pasti tersebut lambat-laun menyeret JaF ke dalam arus seni rupa, baik dalam maupun luar

Untuk dibaca

negeri, menghubungkan arus politik, pendidikan, musik, pariwisata, dan sebagainya.

Gambar 9. Apamart (Pasar Kejutan sebulan sekali edisi "Custom Republik," Pasar Motor Daur Ulang).
Lokasi: Jebor Hall, Majalengka, Jawa Barat (2018).
Sumber: JaF.

Hubungan kekeluargaan antara JaF dan jejaringnya terbangun karena kecenderungan proyek atau program yang seringnya bersifat *on going*.

Gambar 10. Kelompok Musik, Hanyaterra.
Lokasi: Jakarta (2017).
Sumber: @america.

Untuk dibaca pe

Gambar 11-13. Ceramic Music Festival 2018.
Lokasi: Ex-Pabrik Gula Jatiwangi, Jawa Barat (2018).
Sumber: JaF.

Program yang bagus tetapi sesekali hanya akan menjadi monumen dan kenang-kenangan, tapi program yang sudah berulang dan rutin hanya akan jadi ritual, lalu tidak dirasakan kembali pentingnya. Suatu ketika, saya sedang dalam posisi meminta surat rekomendasi kepada Ade Darmawan, Direktur dan Pendiri ruangrupa. Beliau menulis, JaF adalah *Cultural Producer*. *Cultural Producer* membuat dan mewujudkan program secara rutin, terus menerus, hingga kemudian menjadi peradaban, lalu melahirkan kebudayaan baru. Itulah sebabnya JaF membuat program rutinnya selalu berakhir menjadi kesepakatan dan kebutuhan bersama. Dari membicarakan tanah, perlahan tercetuslah ide tentang musik keramik, hingga kemudian dibentuk band dengan instrumen musik keramik beserta infrastrukturnya, sampai kemudian melahirkan kebudayaan baru di Jatiwangi; musik keramik.

Forum 27an tidak hanya berhenti pada kesepakatan bersama untuk menegaskan bahwa tanah sebagai bahan, lahan dan gagasan adalah identitas Jatiwangi. Tantangan berikutnya adalah menjadikan Jatiwangi sebagai Kota Terakota. Kebetulan, bahan-bahan baku yang ada di daerah sini adalah tanah, yang akan terus mendukung dan mencari bentuk kemungkinan-kemungkinan yang bisa dilakukan untuk merencanakan sebuah kota. Bagaimana membuat orang-orang yang datang segera mengerti apa yang sedang diupayakan, diproduksi dan dituju oleh warga? Kita sudah berbicara tentang masa lalu dan hari ini,

Untuk dibaca bersama

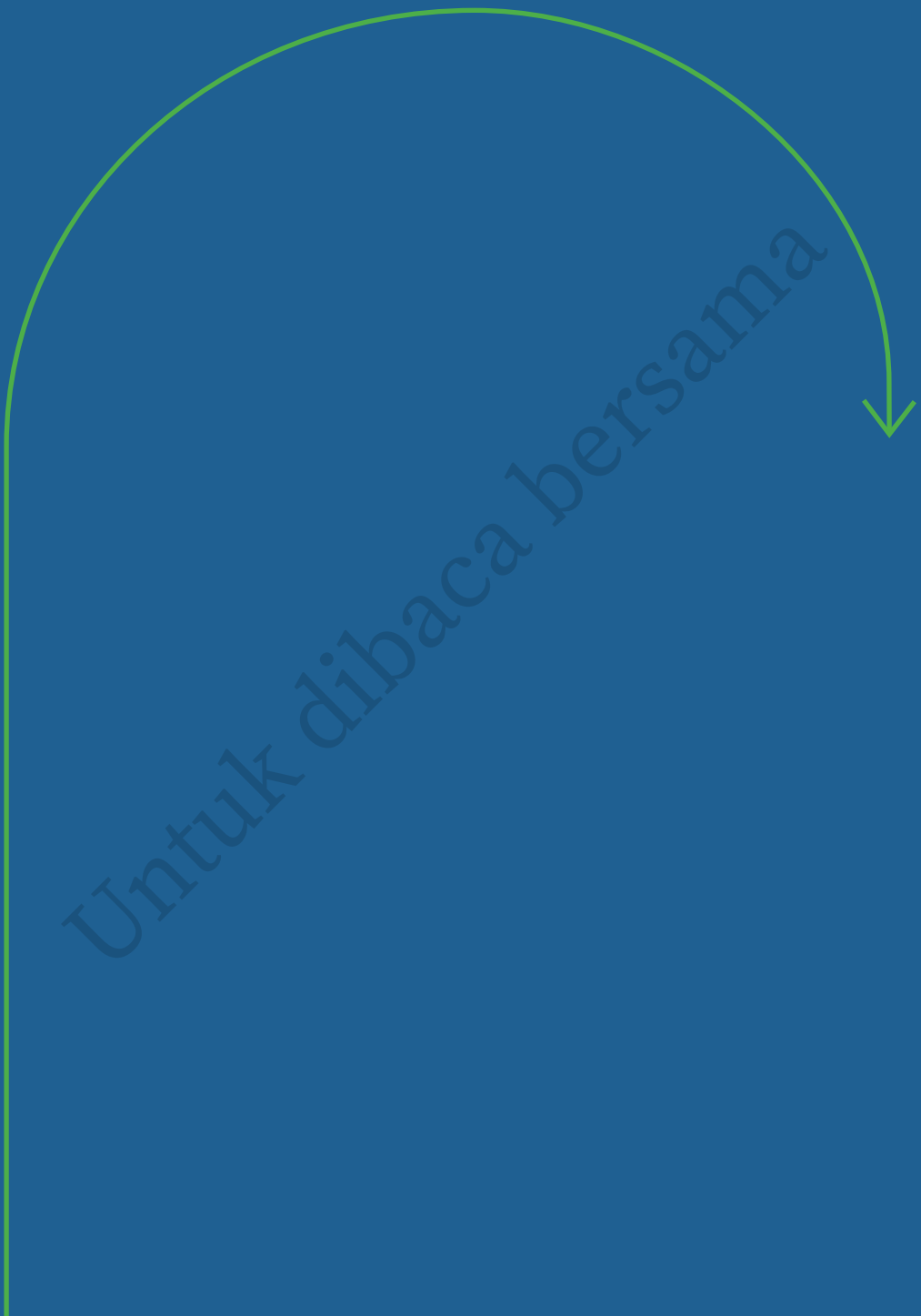
lalu bagaimana dengan esok hari? Kitalah bentuk hari esok itu. Sebuah bentuk yang menjaga dan merawat segala sesuatu yang mengisi rumahnya kelak. Mental dan tafsirnya bukan lagi hanya persoalan pembangunan secara fisik, tapi penghayatan lain dari ekosistem wilayah; pendidikan, kesehatan, ekonomi, kebudayaan dan kehidupan sosial. Mungkin juga politik dan lain sebagainya.

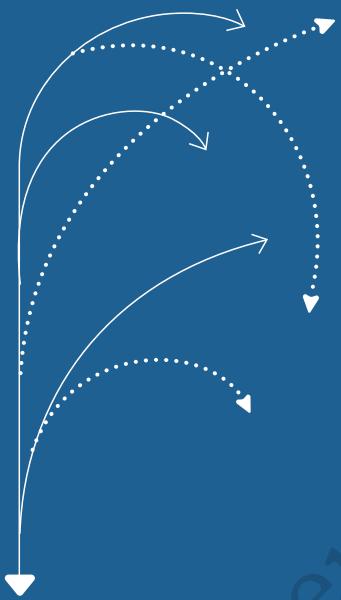
Akhirul kolom, penulis mengucapkan lagi terima kasih kepada para pembaca sekalian yang budiman bahwa kita telah sampailah pada saat yang berbahagia sehingga kemudian tulisan ini dapat menjadi tulisan penutup bagi beberapa paragraf di atas. Salam hangat dari angin Ciremai yang berembus 40 km/jam di Jatiwangi. Semoga menjadi kebaikan untuk kita semua, Amiin.

Jatiwangi, 2020.

Gambar 14. Sisa *ngeteh* di pagi hari selepas merencanakan kudeta semalaman. Jebor Hall, Majalengka, Jawa Barat (2018).
Sumber: JaF.

Untuk dibaca bersama


Untuk dibaca bersama



Mengurai Ingatan
Memaknai Keberadaan Kolektif Taring Padi

Untuk dibaca bersama

Ladija Triana Dewi

Sebagai pembuka, berbicara mengenai 20 tahun lebih keberadaan Taring Padi sebagai sebuah kolektif mengantarkan kami pada temuan ingatan dari masing-masing individu yang terlibat, dan bagaimana nafas panjang pergerakan Taring Padi sebagai kolektif yang bergeliat dalam isu aktivisme terus diembuskan sebagai bentuk solidaritas di tengah keadaan sosial politik yang terus membuat rakyat terengah-engah. Usia Taring Padi telah lebih dari 20 tahun. Apabila disejajarkan dengan umur manusia, Taring Padi sudah mengalami banyak dinamika dalam perjalanan hidupnya. Selama itu pula Taring Padi mengatur siasat. Rangkaian peristiwa itu menjadi rekam jejak keberlanjutan pergerakan kolektif yang selama lebih dari dua dekade ini telah merawat semangat solidaritas.

Model Kerja Kolektif: Yang Dipertahankan dan Dipertanyakan

Pergerakan Taring Padi pada akhir 90-an memiliki 'daya tarik' yang kemudian menjadi identitas karakter kolektif. Keadaan sosial politik di masa itu membuncahkan semangat Taring Padi untuk melawan penindasan. Lawan utamanya sudah jelas, hingga individu secara organik terpanggil untuk bergabung. Bergeser menuju tahun-tahun selanjutnya, keadaan sosial politik mengalami banyak perubahan. Tidak ada lagi lawan utama. Peristiwa-peristiwa dehumanisasi kian marak dengan lawan yang tersamar sehingga Taring Padi pun dihadapkan pada tantangan konsistensi visi dan kesetiaan individu dalam upayanya menjaga nyala solidaritas.

Kolektif dan model kerja organik adalah hal yang tidak dapat dipisahkan dalam membicarakan pergerakan kolektif. Berbeda dengan model kerja lembaga yang terstruktur, maupun sanggar dengan model *nyantrik* kepada maestro, model kerja kolektif sering nir-hierarki. Individu silih berganti, datang dan pergi. Peristiwa ini menjadi tantangan bagi semua kolektif di setiap zaman. Siasat untuk mengatasinya kemudian dikembalikan pada tujuan dibentuknya kolektif. Visi Taring Padi adalah solidaritas kepada masyarakat

Untuk dibaca bersama

yang tertindas, dengan menggunakan pendekatan praktik artistik. Keterlibatan individu-individu di dalamnya sangat cair. Tidak ada struktur. Mereka terlibat secara sukarela dengan asas kekeluargaan. Taring Padi pernah memiliki presiden, yakni (Alm.) Yustoni Volunteero, yang menjabat pada 1998-2000, dan Muhammad 'Ucup' Yusuf, yang menjabat pada 2000-2002. Namun, rupanya keputusan tersebut berujung pada sikap kolektif yang kemudian cenderung menyerahkan beban tanggung jawab kepada presiden. Akan tetapi, menjadi demokratis dalam sebuah kolektif juga merupakan tantangan. Diskusi panjang dan debat menjadi hal yang diharuskan ketika Taring Padi akan membuat agenda atau karya, begitu pun saat menghadapi rintangan.

Gambar 1. *Voluntarian* Taring Padi saat mengerjakan mural pameran 20 tahun Taring Padi, "Bara Lapar Jadikan Palu."
Lokasi: Galeri R.J Katamsi ISI Yogyakarta (2018).
Sumber: Taring Padi.

Untuk baca bersama

Gambar 2. Karnaval peringatan 4 tahun peringatan tragedi lumpur Lapindo.
Lokasi: Porong, Sidoarjo, Jawa Timur (2010).
Sumber: Taring Padi.

Fleksibilitas model kerja kolektif yang diterapkan Taring Padi juga termasuk dalam hal memberikan hak dan pemakluman pada kebutuhan setiap individu, baik dalam ranah domestik maupun produktivitas karya individu. Namun hal ini rupanya berimbas pada produktivitas karya secara kolektif yang kemudian menjadi tidak intens. Lantas, sebagai upaya menjaga silaturahmi dan jalannya roda pergerakan, Taring Padi memiliki agenda Seninan. Pertemuan yang diadakan pada hari Senin tersebut digelar di rumah Sembungan, Bantul, Yogyakarta. Biasanya, seniman membicarakan agenda yang akan dikerjakan, baik yang diinisiasi oleh Taring Padi maupun ajakan solidaritas dari pihak lain. Berbicara mengenai agenda kolektif, Taring Padi memiliki pekerjaan rumah jangka panjang untuk merumuskan program tahunan. Mengingat rekam jejak Taring Padi, dengan identitas yang telah terbentuk kuat, serta kompleksitas problem negara yang tak lekas tuntas, alangkah pantasnya apabila Taring Padi mencanangkan

Untuk dibaca

Gambar 3. Performance Instalasi "Hands of Hope." di acara Solidaritas Peringatan 8 Tahun Tragedi Lumpur Lapindo. Lokasi: Porong, Sidoarjo (2014).
Sumber: Taring Padi.

agenda program guna keberlanjutan roda pergerakan sekaligus pendistribusian gagasan secara lebih luas. Harapan tersebut tentunya akan sedikit sulit dilakukan apabila Taring Padi tidak memiliki struktur. Struktur yang dimaksud tentu bukan struktur konvensional yang hierarkis, melainkan pembagian kerja yang terbentuk secara organik—atau sekalipun tidak struktural, namun bisa organik.

Upaya pendistribusian gagasan aktivisme yang dilakukan Taring Padi adalah dengan menggunakan pendekatan artistik. Pada beberapa kesempatan, Taring Padi bekerja dengan masyarakat untuk menyuarakan isu-isu sosial dan suara aspirasi rakyat yang termarjinalkan. Kerja-kerja aktivisme Taring Padi yang melibatkan masyarakat memerlukan tahap sosialisasi yang bertahap. Tak jarang, Taring Padi memerlukan waktu yang cukup lama untuk dapat meyakinkan masyarakat bahwa kehadiran Taring Padi adalah bentuk

Untuk dibaca Ladija Triana

solidaritas. Sebagai contoh, saat Taring Padi mendatangi Porong, Sidoarjo (2010), rupanya kehadiran mereka tidak lantas disambut dengan hangat oleh warga, kendati sebelumnya telah melakukan survei. Sekitar satu bulan kemudian, Taring Padi kembali ke korban lumpur Lapindo di Porong, Jawa Timur. Hal ini sekiranya dapat dimaklumi karena masyarakat perlu berhati-hati dan tidak tergesa-gesa dalam menentukan sikap di tengah krisis yang sedang mereka hadapi. Taring Padi mengambil celah untuk mendekat melalui anak-anak. Aktivitas yang dilakukan yaitu bermain membuat kreasi wayang dari kardus, lalu diwarnai bersama. Melalui kegiatan tersebut, lambat laun didapatkanlah kepercayaan dari masyarakat Porong. Selama menetap, Taring Padi mengadakan beragam aktivitas, seperti lokakarya, pentas seni dan dialog bersama masyarakat setempat. Melihat yang sudah dilakukan Taring Padi, masyarakat merasa puas akan semangat yang sama dalam aksi solidaritas tersebut, sehingga kemudian Taring Padi diundang untuk mengikuti peringatan selanjutnya (Peringatan ke-5; peringatan ke-6 dan 7 diundang namun tidak bisa datang; lalu, yang terakhir peringatan ke-8 pada 2014).

Pada instalasi "Hands of Hope," masyarakat korban lumpur Lapindo menuliskan perasaan mereka pada potongan-potongan kardus berbentuk tangan. Kehadiran Taring Padi di sana adalah sebagai teman yang turut merasakan kepedihan serta turut berjuang. Rangkaian kegiatan tersebut kemudian menghasilkan ikatan emosional yang luar biasa. Terhitung sejak saat itu, Taring Padi mengikuti peringatan Tragedi Porong setiap tahunnya.

Karakteristik Taring Padi yang kerap membuat karya dengan metode *live in* juga mempertimbangkan aspek material. Fokus pertimbangannya adalah bagaimana masyarakat bisa dengan mudah mendapatkan material untuk membuat karya di kemudian hari karena ketersediaan alat dan bahan seni di sejumlah daerah tidak berlimpah atau beragam. Berbekal material yang mudah ditemukan dan digunakan, seperti kardus bekas dan sembarang jenis cat, mereka harus dapat

Untuk dibaca bersama

menghasilkan karya dengan visual yang menarik. Dengan mudahnya masyarakat mengakses atau menduplikasi karya, gagasan aktivisme dan keterampilan artistik dapat didistribusikan dengan mudah. Metode ini merupakan strategi keberlanjutan gagasan Taring Padi.

Gambar 4. Lokakarya membuat instalasi menggunakan material kardus. Solidaritas Batang Melawan, "Food Not Coal, PLTU Jahat". Lokasi: Batang, Jawa Tengah (2014).
Sumber: Taring Padi.

Untuk Diba

Seperti yang telah disampaikan, keberlanjutan gagasan aktivisme Taring Padi tidak hanya melalui Taring Padi itu sendiri, melainkan melalui pergerakan individu-individu di dalamnya, atau kolektif akar rumput lainnya yang hingga kini masih terus berjuang menyuarakan keadilan.

Gambar 5. Pameran *Polyphony: Southeast Asia*
Lokasi: Art Museum of Nanjing University of the Arts-AMNUA (2020).
Sumber: Taring Padi.

Keberlanjutan gagasan aktivisme Taring Padi dalam kaitannya dengan perkembangan seni rupa kontemporer diperankan melalui *volunteering* dan jejaring yang dimilikinya. Ajakan-ajakan keterlibatan dalam berbagai pameran berasal dari relasi yang sudah dibangun serta kesepakatan dengan tema dan konsep kuratorial yang membicarakan tentang iklim demokrasi, kemanusiaan dan Hak Asasi Manusia. Konteks narasi yang dibawa Taring Padi dalam mengikuti perkembangan seni kontemporer pun tidak terlepas dari visi misi Taring Padi itu sendiri. Taring Padi selalu berpameran dengan ruang-ruang atau gerakan-gerakan yang juga memiliki kepedulian terhadap isu-isu aktivisme. Contohnya, saat pameran "Polyphony: Southeast Asia" di Art Museum of Nanjing University of the Arts (AMNUA) pada 2020; dan "Democracy in Action" dalam Democracy Fest di Black Box, Publika, Kuala Lumpur, Malaysia pada 2019.

Seni kontemporer dikatakan telah meluruhkan batas-batas sehingga memberi kesempatan pada pendekatan multidisiplin. Hal itu telah

Untuk dibaca bersama

dilakukan Taring Padi sejak lama. Pembuatan karya dengan metode kolaborasi dan *live in* bersama masyarakat membuat tidak adanya penokohan siapa yang menjadi seniman karena semua yang terlibat menuangkan ekspresinya. Karya-karya pada seri "Terompet Rakyat," misalnya, meskipun semuanya menggunakan teknik *woodcut*, keterlibatannya terbuka untuk seniman lintas-disiplin. Ruang-ruang untuk mempresentasikan karya juga tidak melulu di galeri, namun terbentang dari jalanan, kolong jembatan, hingga panggung desa.

Gambar 6. Seri karya "Terompet Rakyat" menyikapi Pemilu
Lokasi: Jembatan Kewek, Yogyakarta (2019).
Sumber: Taring Padi.

Penutup: Catatan yang akan Terus Meninggalkan Jejak

Taring Padi mencoba membaca situasi sosial politik di Indonesia dengan natural, tidak tergesa-gesa dan terbuka pada dialog dengan berbagai pihak, namun tetap tidak melepaskan visi-misinya. Kegiatan aktivisme dengan pendekatan wilayah kerja artistik yang selama ini telah dikerjakan merupakan pernyataan sikap bahwa gagasan dapat didistribusikan melalui seni, bahwa melalui karya seni yang sederhana, Taring Padi bersolidaritas. Pembacaan akan situasi sosial politik yang terus-menerus bermasalah disikapi dengan kesadaran bahwa perjuangan masih panjang dan semakin berat, bahkan mungkin semakin tidak masuk akal, mengingat banyaknya lawan yang rupanya juga bersekutu membentuk sistem yang merampas keadilan masyarakat. Fokus Taring Padi kemudian tidak lagi pada menang atau kalah dalam pergerakan menentang sebuah rezim, seperti gerakan pada akhir 90-an, namun terus memupuk dan menjaga nyala pergerakan solidaritas.

Fokus Taring Padi kemudian tidak lagi pada menang atau kalah dalam pergerakan menentang sebuah rezim, seperti gerakan pada akhir 90-an, namun terus memupuk dan menjaga nyala pergerakan solidaritas.

Taring Padi sendiri memiliki beberapa pertanyaan internal untuk pergerakan kolektif ke depannya. Zaman dihadapkan pada situasi yang tidak menentu, seperti bencana dalam bentuk pandemi yang melanda dunia saat ini. Agenda tahunan yang biasa dilakukan harus

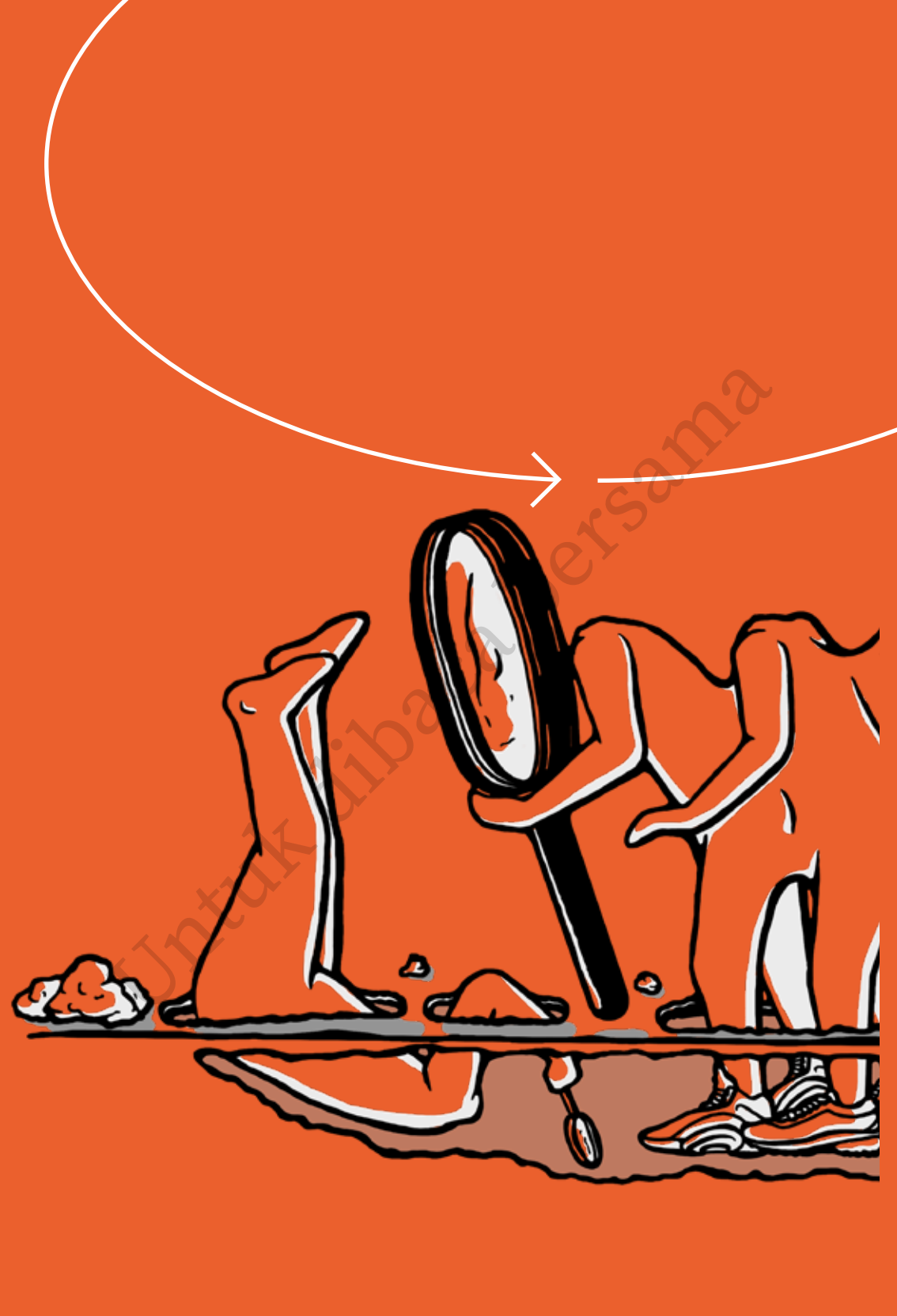
Untuk dibaca bersama

terhenti dan tentu saja membutuhkan solusi. Dalam hal ini, Taring Padi belum memaksimalkan kemajuan teknologi sebagai alih media atau bagaimana kemudian berjejaring dengan gerakan aktivisme yang berbasis digital. Tentu saja hal tersebut bukan sebuah tuntutan, namun sebagai tantangan zaman yang perlu disiasati bersama. Selain itu, tantangan yang tak kalah pentingnya untuk diperhatikan adalah bagaimana Taring Padi sebagai kolektif aktivisme seni dengan nama besarnya tetap bisa berjalan beriringan dengan gerakan akar rumput sesuai dengan visi-misi yang diusungnya.

Rangkaian peristiwa yang telah dialami Taring Padi sejak terbentuknya hingga saat catatan ini dituliskan akan selalu meninggalkan jejak. Harapannya kemudian adalah bagaimana pergerakan kolektif Taring Padi dapat dibaca melampaui narasi romantis kolektif seni (estetis), melainkan sebagai bentuk perjuangan, seperti yang dilakukan oleh kolektif petani, buruh, nelayan dan masyarakat. Keutamaan Taring Padi bukanlah terletak pada produksi artistik, melainkan pada gagasan aktivisme, dan bukannya nilai estetis, melainkan etis.

Yogyakarta, 2020

Untuk dibaca bersama


Untuk Kalangan Sendiri

Menggaru Tanah, Menyebar Benih

Sebaran Geografis Kolektif Seni di Indonesia 2010–2020

Ayos Purwoaji

untuk dibaca bersama

“Diri nian tutur, depo tana doneng”
(Mendengar dunia berbicara, mengikuti tanah mengajar)
–Peribahasa Sikka, Nusa Tenggara Timur

Dalam sepuluh tahun terakhir, kita dapat menyaksikan perkembangan, bahwa kolektif di Indonesia tidak hanya tumbuh di kota-kota besar, tetapi juga di kota-kota kecil dan bahkan perdesaan. Setiap kolektif mengembangkan praktik artistik dan strategi bertahan yang variatif, sesuai dengan konteks, potensi dan tantangan di masing-masing tempat. Bagian ini mencoba melacak latar dari ketersebaran geografis dari kolektif, kelompok seni dan ruang alternatif yang ada; Apa yang membuat berbagai kolektif seni muncul dan tersebar sedemikian rupa dalam sepuluh tahun belakangan? Adakah yang menarik dari praktik mereka yang terkait dengan konteks lokal? Bagaimana kolektif-kolektif berbasis perdesaan bisa membantu kita memikirkan ulang peta kesenian dan sumber daya kultural di masa depan?

Sejak akhir 80-an, berbagai kelompok seni dan ruang alternatif bermunculan di berbagai kota besar di Indonesia. Hal tersebut dipahami sebagai bagian dari aktivisme untuk menentang dominasi pemerintah dalam gelanggang kesenian. Berbagai kajian mencatat bahwa pada rezim Orde Baru penguasa mengontrol hampir setiap lini kegiatan seni melalui lembaga-lembaga kebudayaan milik pemerintah. Strategi kebudayaan yang dijalankan pemerintah adalah upaya depolitisasi besar-besaran di mana anasir politik dan ideologi dipisahkan dengan kerja-kerja kesenian, pembangunan infrastruktur kesenian tidak merata dan corak pemerintahan militeristik memiliki tendensi kuat untuk memberangus berbagai ekspresi yang berlawanan dengan kebijakan pemerintah.

Untuk dibaca bersama

Salah satu implementasi dari kebijakan yang bersifat memusat tersebut dapat dilihat melalui corak pembangunan berbagai infrastruktur kesenian seperti museum, ruang pertunjukan, dewan kesenian dan akademi seni yang hanya terpusat di kota-kota besar. Sebagian fasilitas tersebut sengaja dibangun sebagai corong manifestasi ideologi negara dalam kegiatan seni dan budaya. Misalnya, pembangunan 24 taman budaya antara tahun 1978-1994 di berbagai provinsi di Indonesia sebagai penerapan Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan tahun 1978. Sementara itu, setelah tahun 1992, Ketua Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) pada saat itu, Salim Said, mengajukan inisiatif yang didukung oleh Kementerian Dalam Negeri, yaitu menyediakan dana pembentukan dewan kesenian di berbagai kota. Melalui dua perangkat tersebut, negara mengarahkan seni sebagai alat untuk membangkitkan "kebanggaan nasional" dan menjaga nilai "karakteristik daerah."[1] Setelah Reformasi, tidak sedikit taman budaya dan dewan kesenian yang mandul dan bahkan berhenti beroperasi. Koalisi Seni, dalam riset Keberlangsungan Lembaga Seni di delapan Kota pada 2015 lalu, mencatat bahwa berbagai infrastruktur seni milik negara ini ternyata tidak mampu mengakomodir kebutuhan ekspresi seni yang sedang berkembang di masyarakat.[2]

Sementara itu, ekspresi kultural yang tumbuh dari bawah dan berkembang di wilayah perdesaan pada rezim Orde Baru kerap diasosiasikan sebagai motor mobilisasi gerakan kiri sehingga harus diawasi dengan ketat oleh satuan-satuan militer. Pada 1980, Jenderal M. Yusuf mencetuskan sebuah program yang dikenal sebagai ABRI (Angkatan Bersenjata Republik Indonesia) Masuk Desa—yang kemudian disingkat menjadi AMD—yaitu program yang terfokus pada pembangunan masyarakat perdesaan. Dalam buku *Sewindu TNI-ABRI Masuk Desa 1980-1988* yang diterbitkan oleh Dinas Penerangan Angkatan Darat (Dispenad) dijelaskan bahwa salah satu tujuan dari

[1] Kajian mendalam mengenai fungsi taman budaya dan dewan kesenian di rezim Orde Baru dapat dibaca melalui Tod Jones, *Kebudayaan dan Kekuasaan di Indonesia; Kebijakan Budaya Selama Abad Ke-20 Hingga Era Reformasi* (Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia, 2015), hlm. 238-271.
[2] Hafez Gumay, et al., *Keberlangsungan Lembaga Seni di 8 Kota* (Jakarta: Koalisi Seni Indonesia, 2015) hlm. 41-47.

Untuk dibaca bersama

program ini adalah agar militer dapat "secara langsung mengenal rakyat, adat istiadat, budaya dan daerahnya." Pada praktiknya, kehadiran personil militer di perdesaan justru membawa beberapa dampak jangka panjang sebagai alat legitimasi penguasa melalui intervensi non-fisik, antara lain dengan diadakannya berbagai pameran pembangunan di desa-desa, yang menjadi corong propaganda ideologi developmentalisme pemerintah. Selain itu, kehadiran militer di perdesaan dijadikan sebagai alat kontrol sosial untuk mengawasi aktivitas politik masyarakat desa.[3] Hal tersebut kemudian berimbas pada ekspresi kultural masyarakat yang sesungguhnya sarat dengan kritik sosial seperti kesenian ludruk dan ketoprak, dua bentuk pertunjukan tradisional populer di Jawa Timur, yang kemudian diawasi dengan ketat oleh aparat militer.

Dalam konteks semacam itulah berbagai ruang alternatif dan kelompok seni tumbuh dan dengan kesadaran penuh memposisikan diri berseberangan dari otoritas pemerintah. Meskipun muncul momen perayaan atas kebebasan berekspresi setelah rezim Orde Baru tumbang pada 1998, keinginan untuk menjadi independen dari campur tangan penguasa masih terasa begitu kuat bagi sebagian kelompok seni yang muncul pada saat itu hingga beberapa tahun setelahnya.

Beberapa kolektif atau kelompok seni yang muncul sesaat setelah Reformasi 98 antara lain adalah HONF (1999), KUNCI Study Forum & Collective (1999), Tanahindie (1999), ruangrupa (2000), Komunitas Pojok (2000), Tikar Pandan dan Ruang MES 56 (2002). Mereka semua mengusung kesadaran kritis atas apa yang sebelumnya dianggap mapan. Melalui berbagai kegiatan lokakarya, diskusi dan penerbitan, KUNCI mengajak anak-anak muda di Yogyakarta mempertanyakan kembali berbagai aspek dalam kehidupan sehari-hari yang dipandang sebagai rutinitas hingga otoritas sejarah yang selama ini dimiliki oleh penguasa.[4] Di Makassar, kelompok Tanahindie mengajak anak-anak

[3] Isnu Novia Setiowati, "Perkembangan ABRI Masuk Desa (AMD) Tahun 1980-1998," dalam *Jurnal Avatara Vol. 3,* No. 1 (Surabaya: Universitas Negeri Surabaya, 2015).
[4] Beberapa proyek artistik terkait antara lain Juminahan Neighborhood (2006) dan Santan Ketumbar Jintan: Sejarah Orang India di Yogya (2011).

Untuk dibaca bersama

muda setempat menggali narasi-narasi alternatif dari berbagai sudut kota.[5] Di Banda Aceh, Tikar Pandan menggelar berbagai kegiatan literasi dan seni, terutama yang terkait dengan isu-isu hak asasi manusia di kota mereka.[6] Sementara itu, Komunitas Pojok, ruangrupa dan Ruang MES 56 mencoba keluar dari konsensus seni rupa modernis yang selama ini membayangi ruang-ruang pamer di kota tempat tinggal mereka.

Periode ini didokumentasikan oleh survei FIXER pada 2010, di mana kemunculan berbagai inisiatif seni ini berperan untuk, "memperbaiki kondisi medan seni rupa yang dianggap tidak ideal, dengan mencoba melengkapi, membangun dan mengembangkan bentuk infrastruktur dan praktik seni rupa baru yang berasal dari kebutuhan percepatan gagasan seni rupa dan kondisi sosial-politik di masyarakat."[7] Pandangan ini kemudian diamplifikasi kembali oleh wawancara yang dilakukan oleh Nuraini Juliastuti kepada Ade Darmawan dalam sebuah artikel yang ditulis pada 2012. Dalam artikel tersebut tercatat bahwa berbagai aktivitas organisasi budaya independen ini berfungsi sebagai "respons terhadap situasi darurat" sekaligus mengisi lubang-lubang kebutuhan ekosistem seni yang tidak mampu disediakan oleh negara.[8]

Sepuluh tahun terakhir, ketika berbagai infrastruktur seni dibangun, peran pemerintah dan swasta dalam mendanai kegiatan seni semakin besar, akses terhadap informasi dan pengetahuan semakin terbuka, kolektif seni pun hadir dalam konteks yang sangat berbeda. Saat ini kolektif seni dapat tumbuh menyebar, tidak hanya terpusat di kota-kota besar saja, melainkan juga di wilayah perdesaan. Sebagai akibatnya, terjadi pula keragaman praktik artistik dan strategi bertahan yang disesuaikan dengan kondisi sosial ekonomi di masing-masing tempat.

Untuk dibaca bersama

[5] Beberapa buku terkait antara lain *Pasar Terong Makassar: Dunia Dalam Kota* (2013), *Makassar Nol Kilometer* (2014), *Kota Diperam Dalam Lontang/City Soaked In Drinking Stall* (2018).
[6] Lih. Putra Hidayatullah, "Dari Tikar Pandan untuk FIXER," dalam buku ini (hlm. 61).
[7] Ade Darmawan, "Memperbaiki Mata Rantai Siklus Gagasan," dalam katalog FIXER: Pameran Ruang Alternatif & Kelompok Seni Rupa di Indonesia (selanjutnya FIXER 2010), hlm. 8-13.
[8] Nuraini Juliastuti, "A Conversation on Horizontal Organization," dalam *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry 30* (2012) hlm.118-125.

Berikut adalah tabel yang memperlihatkan jumlah kolektif seni yang masuk dalam riset FIXER 2010 dan 2021 beserta sebaran geografisnya (jumlah ini hanya mewakili sebagian kolektif yang ada di masing-masing daerah):

Jumlah dan sebaran kolektif seni dalam survei FIXER 2010 dan 2021

DAERAH	2010	2021
Bali	0	3
Jawa	18	32
Kalimantan	0	3
Kep. Maluku	0	0
Nusa Tenggara Timur	0	4
Nusa Tenggara Barat	0	1
Papua	0	2
Sulawesi	1	3
Sumatera	1	5
JUMLAH	20	53

Jumlah dan sebaran kolektif seni dalam survei FIXER 2010 dan 2021.

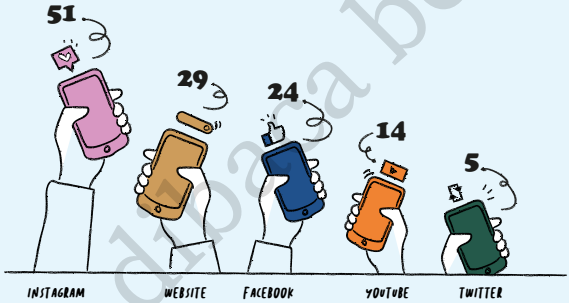
Sedikit mundur ke belakang, sepuluh tahun silam perubahan sosial yang ditandai dengan meningkatnya pengguna internet di Indonesia, dan berkembangnya wadah digital seperti forum *online* atau media sosial memungkinkan penggunanya untuk saling terhubung dan berkumpul dalam kecenderungan minat dan preferensi sosial yang spesifik. Melalui berbagai wadah inilah, lingkaran-lingkaran sosial terbentuk dan mengelompok berdasar persamaan tertentu, yang di sisi lain juga mengentalkan kesatuan identitas di antara anggotanya. Kecenderungan masyarakat Indonesia untuk *nongkrong* atau menghabiskan waktu bersama dengan membicarakan berbagai topik kemudian menemukan muaranya dalam berbagai wadah digital ini. Bahkan, dapat dikatakan daya jangkau *nongkrong* mereka diperluas,

Untuk dibaca bersama

karena seseorang yang berasal dari sebuah kota dapat terhubung dengan pengguna dari kota lainnya tanpa pernah benar-benar bertemu di dunia nyata. Melalui berbagai forum *online* dan media sosial inilah mereka saling mengintip, berbagi inspirasi atau belajar satu dengan lainnya.

Keterhubungan, dan kemudahan akses terhadap berbagai perkembangan informasi inilah yang kemudian menjadi salah satu faktor pendorong munculnya berbagai kolektif dan kelompok seni dengan pola pertumbuhan yang menyebar. Sebab, gagasan atas praktik seni kolektif tidak hanya memungkinkan dilakukan di kota-kota besar, melainkan juga dapat digandakan dan diterjemahkan di kota-kota kecil yang tidak memiliki dukungan infrastruktur seni yang mapan.

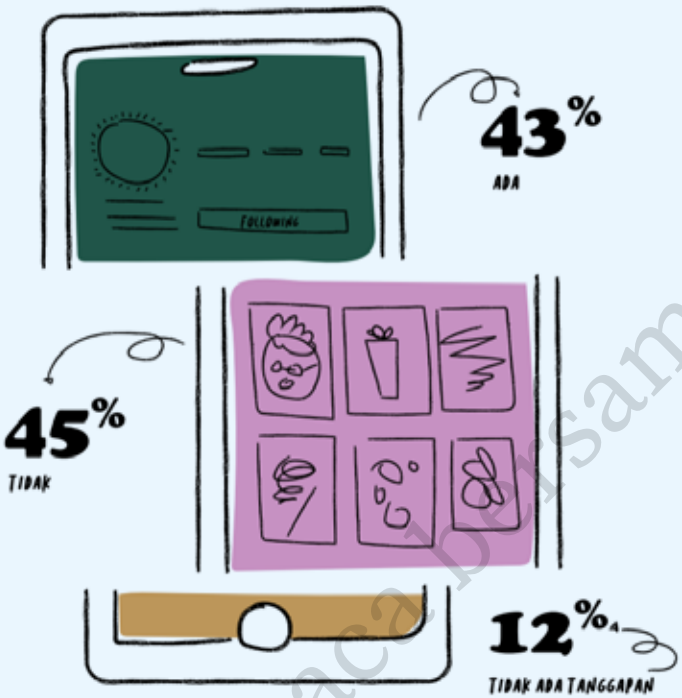
Website dan Media Sosial[9]



Dalam survei yang dilakukan FIXER, hampir sebagian besar kolektif aktif menggunakan media sosial sebagai kanal komunikasi kepada publik. Media sosial juga memungkinkan sebuah kolektif seni untuk lebih mudah dijangkau, dipelajari, atau bahkan dapat ditiru format dan kegiatannya. Dalam pembacaan kami, beberapa kolektif yang tumbuh belakangan juga memanfaatkan media sosial untuk mengamati, meniru dan memodifikasi gagasan serta bentuk dari kolektif seni lain yang dianggap lebih matang dan mapan. Biasanya, proses pengadopsian gagasan ini juga disertai dengan pembacaan dan penerjemahan sesuai dengan konteks sosial di masing-masing tempat.

[9] Dalam survei FIXER, pertanyaan ini memungkinkan setiap kolektif memilih lebih dari satu jawaban.

Untuk dibaca bersama



Media sosial memiliki porsi yang signifikan bagi kolektif, kelompok seni dan ruang alternatif. Selain untuk mengkomunikasikan gagasan dan kegiatan-kegiatan mereka, media sosial juga berfungsi sebagai etalase produk yang mereka hasilkan dan jual sebagai bentuk model ekonomi mandiri yang mereka kembangkan sebagaimana yang dilakukan oleh Sinau Art, Lakoat.Kujawas, Jatiwangi art Factory, Omuniuum dan Ruang MES 56. Beberapa kolektif dan ruang alternatif yang memiliki usaha makanan juga melihat media sosial sebagai kanal untuk mempromosikan diri, seperti yang dilakukan oleh Rumah Mesra, Sandwich Attack, BERGERAK.ETC dan Kedutaan Besar Bekasi. Selain itu, Waft Lab di Surabaya juga menggunakan media sosial untuk memajang portofolio usaha jasa pembuatan instalasi seni media yang mereka kembangkan. Dari Jakarta, Gudskul Ekosistem menggunakan media sosial untuk menjaring orang-orang yang berminat mengikuti studi kolektif, *short course* atau lokakarya yang mereka selenggarakan.

Untuk dibaca bersama

Dengan mengadopsi gagasan praktik kolektif seni yang sudah lebih dulu ada, kolektif-kolektif seni yang baru dibentuk ini kemudian menjadi penunjang bagi ekosistem seni lokal yang sedang tumbuh. Sehingga, sebuah kolektif juga dapat dilihat sebagai sebuah infrastruktur independen yang mengandalkan kerja-kerja mereka berdasar jejaring sumber daya yang dimiliki, tanpa harus bergantung pada infrastruktur atau otoritas yang lebih dahulu ada. Meski tumbuh sebagai sebuah entitas independen, namun kolektif yang tumbuh di berbagai kota ini sebetulnya juga terhubung satu dengan lainnya. Melalui penelitian ini dapat dipetakan bahwa hampir seluruh kolektif yang ada di Indonesia terhubung dalam sebuah jejaring raksasa, baik secara langsung maupun tidak langsung.

Dalam survei yang dibuat oleh FIXER dan ditanggapi oleh 53 kolektif seni di Indonesia, terdapat sebuah bagian di mana setiap kolektif seni diminta menyebutkan berbagai kolektif lain yang terhubung dengan kolektif mereka. Melalui jawaban yang tersedia kemudian dibuatlah analisis jaringan sosial (*social network analysis*) yang dapat memberikan gambaran peta keterhubungan antarkolektif di Indonesia. Sebagian besar kolektif seni mengungkap bahwa mereka terhubung dengan kolektif seni lain terutama karena kesamaan gagasan atau praktik artistik. Kolektif seni yang memiliki perhatian pada aktivitas seni berbasis masyarakat, misalnya, akan lebih mudah terhubung dengan kolektif lain yang memiliki kecenderungan serupa. Begitu juga dengan kolektif seni jalanan yang cenderung memiliki jejaring dalam bidang yang sama. Keterhubungan berbasis kesamaan gagasan dan praktik semacam ini dapat diasumsikan sebagai sebuah strategi untuk berbagi pengetahuan dan sumber daya di antara lingkaran tersebut. Melalui lingkaran sosial yang terbentuk, setiap kolektif, komunitas seni atau ruang alternatif dapat saling mendukung dan membangun kemandirian pada ekosistem yang mereka ciptakan sendiri.

Untuk dibaca bersama

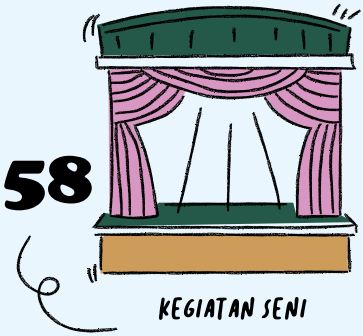
Jejaring antarkolektif juga dapat terbentuk karena dipertemukan oleh berbagai kegiatan seni seperti pameran atau festival. Melalui peta jaringan sosial yang terbentuk,[10] tampak beberapa kolektif berkembang menjadi simpul yang mampu menghubungkan satu kolektif dengan kolektif lain karena memiliki berbagai inisiatif atau program yang melibatkan berbagai kolektif lain di luar dirinya, misalnya mengadakan residensi, lokakarya, festival atau berbagai kegiatan seni lainnya.

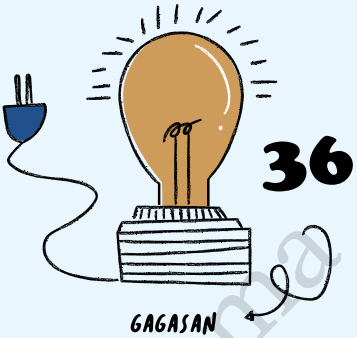
Salah satu contohnya adalah Ace House Collective, yang membuat sebuah program residensi Arisan Tenggara bersama beberapa kolektif dan ruang seni lain di Yogyakarta, yaitu Krack! Studio, Lifepatch, Ruang Gulma, Ruang MES 56 dan SURVIVE! Garage pada 2018. Melalui Arisan Tenggara, yang dirancang sebagai forum perintis dalam membangun wadah kerja bersama antarkolektif seni di Asia Tenggara tersebut, Ace House Collective kemudian dapat menghubungkan berbagai kolektif seni dan individu di Yogyakarta dengan berbagai kolektif seni lain dari negara-negara tetangga seperti Tentacles (Bangkok, Thailand), Tanahindie (Makassar, Indonesia), WSK! Festival of the Recently Possible (Manila, Filipina), Rumah Api (Kuala Lumpur, Malaysia), Rekreatif (Dili, Timor Leste) dan Gembel Art Collective (Dili, Timor Leste). Kegiatan seni semacam ini dapat dikatakan efektif dalam membentuk hubungan jejaring antarkolektif di Indonesia dan mancanegara.

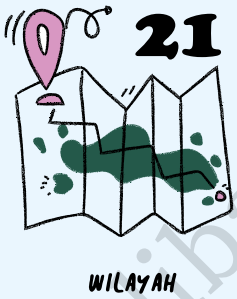
Untuk dibaca bersama

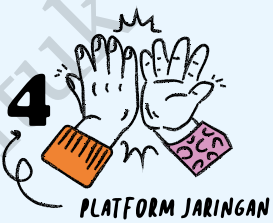
[10] Silakan melihat peta Jaringan Kolektif di www.fixer.id.

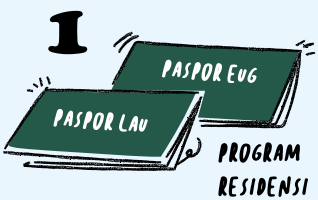
Faktor Pembentukan Jaringan Antarkolektif[11]











[11] Dalam survei FIXER, pertanyaan ini memungkinkan setiap kolektif memilih lebih dari satu jawaban.

Untuk dibaca bersama

Setiap kolektif biasanya akan memperlebar jangkauan sosial mereka melalui jaringan pertemanan dengan kolektif lain. Di Indonesia, berbagai bentuk kegiatan seni, mulai dari pameran, biennale, festival, simposium, diskusi dan penerbitan, menjadi kesempatan terbesar bagi kolektif untuk membangun jaringan di luar dirinya. Selain karena persamaan gagasan atau idealisme di antara mereka, ada juga kolektif yang terhubung karena mereka tinggal di kota atau wilayah yang sama, seperti Pasirputih dengan Lingkar Seni Wallacea, yang terdiri dari berbagai kolektif atau seniman yang berada di Indonesia bagian timur. Sebagian kolektif bahkan secara aktif membangun platform jaringan mereka sendiri, seperti Ketjilbergerak di Yogyakarta, yang mengembangkan jejaring pemuda desa; Ace House Collective, yang menginisiasi Arisan Tenggara; dan Hysteria, yang membentuk Syndicate of Artist Collective & Alternative Space (SARTCAS). Dalam variasi lain, Serbuk Kayu menginisiasi Timur Liar, sebuah pameran yang menghimpun karya dan proyek seni kolektif-kolektif lain di Jawa Timur. Sementara itu, kolektif lain seperti Lakoat.Kujawas dan Jatiwangi art Factory menyelenggarakan program residensi yang memungkinkan terbentuknya jejaring baru dengan kolektif lain di luar dirinya.

Selain melalui media sosial, pertumbuhan kolektif di berbagai kota di Indonesia juga sangat mungkin dipengaruhi karena adanya arus balik, yaitu ketika beberapa pendiri kolektif seni yang pernah merasakan hidup atau bersekolah di kota-kota besar—tempat mereka dapat memelajari dan mungkin melibatkan diri dengan dinamika kolektif di kota tersebut—membawa pengalamannya pulang ke kampung halaman karena melihat potensi untuk mengembangkan hal serupa dengan material kebudayaan setempat yang lebih familiar.

Pemikiran untuk kembali dan membangun desa ini menjadi semakin populer di Indonesia dalam satu dasawarsa terakhir. Sebelumnya, wilayah perdesaan mengalami *brain drain* akibat begitu banyak anak muda yang merantau ke kota untuk belajar atau bekerja dan tak pernah kembali lagi. Fenomena tersebut dapat terjadi akibat pembangunan yang tidak merata dan menitikberatkan kemajuan—atau setidaknya imajinasi atas kemajuan—pada wilayah perkotaan saja. Saat ini muncul

Untuk dibaca bersama

sebuah arus balik, di mana sebagian kalangan terdidik memiliki keinginan untuk kembali dan membangun desa. Mereka melihat desa dengan cara pandang baru sebagai wilayah yang memiliki keragaman dan sumber daya kultural sehingga berpotensi untuk diolah dan dikembangkan. Kalangan terdidik inilah yang kemudian membawa beberapa perubahan, termasuk di antaranya mengembangkan kegiatan literasi, mengorganisasi warga untuk mengelola aset kultural, hingga melibatkan warga dalam kerja-kerja seni.

Pendiri kolektif Jatiwangi art Factory (JaF), Arief Yudi, misalnya, semula aktif sebagai penggerak kesenian di Bandung. Setelah sekitar sepuluh tahun menggeluti teater dan membuat berbagai pementasan, pada 1998 ia memasuki dunia seni rupa dengan mendirikan Galeri Barak sebagai ruang alternatif—di luar berbagai *art space* yang sudah ada—untuk memamerkan karya seniman-seniman muda Bandung. Galeri Barak hanya bertahan selama empat tahun. Selanjutnya, didorong oleh berkembangnya gagasan mengenai publik dalam wacana seni rupa dan pandangan Joseph Beuys, yang menyatakan bahwa "semua orang seniman," ia pun kembali ke tanah kelahirannya di Jatiwangi, yang dikenal sebagai daerah penghasil genteng. Di Jatiwangi, Arief Yudi mencoba memanfaatkan material kebudayaan dan ingatan kolektif yang ada untuk dieksplorasi ke dalam berbagai bentuk presentasi seni. Dalam sebuah wawancara dengan Hafiz Rancajale dan Otty Widasari, Arief Yudi mengatakan bahwa ia mendirikan Jatiwangi art Factory pada 2005, tepat setahun setelah peraturan mengenai otonomi daerah ditetapkan. Bagi Arief Yudi, kebijakan pemerintah tersebut membuka peluang bagi setiap daerah untuk mengatur kebudayaannya sendiri, sehingga "masing-masing wilayah akan punya karakter sendiri dan bayangan ke depan sendiri," berkebalikan dengan kebijakan kebudayaan pada rezim Orde Baru yang bersifat sentralistis dan terutama Jawa-sentris.[12]

[12] Hafiz Rancajale, "Arief Yudi: Dramaturgi Kolektif," https://sudji.id/id/arief-yudi-dramaturgi-kolektif/, diakses pada 18 Desember 2020.

Untuk dibaca bersama

Begitu juga dengan Dicky Senda, pendiri kolektif Lakoat.Kujawas, yang memilih kembali ke desa setelah sebelumnya dikenal sebagai seorang sastrawan, yang sudah menerbitkan beberapa buku, dan berprofesi sebagai konselor pendidikan di salah satu sekolah swasta di Kota Kupang.[13] Pada 2016, ia memutuskan untuk kembali ke rumah masa kecilnya di Desa Taiftob, Mollo Utara. Kepulangan tersebut membuatnya mulai menyadari berbagai permasalahan sosial yang terjadi di desanya, antara lain minimnya tingkat literasi dan terbatasnya akses buku bagi anak-anak, terjadinya perdagangan manusia, serta hilangnya pengetahuan generasi muda atas kekayaan pangan dan kearifan lokal. Ia pun mulai membuka ruang dan menyusun program, lalu mengajak anak-anak muda di desanya untuk melakukan pengarsipan dan pendokumentasian budaya. Mereka mencatat berbagai tumbuhan dan olahan pangan lokal, membuka program residensi bagi seniman dan sastrawan, hingga membuat berbagai lokakarya yang menghubungkan antara kesenian dan ekologi.[14]

Kerja-kerja seni (atau aktivisme seni) yang dilakukan oleh Arief Yudi dan Dicky Senda tentu akan susah dipahami melalui sudut pandang yang menempatkan proses penciptaan seni sebagai sebuah laku individu yang harus dimaterialisasikan sebagai karya seni yang konkret atau berwujud. Sebab, dalam perkembangannya, semakin banyak kolektif seni di Indonesia yang lahir di luar kerangka keperupaan dan justru lebih banyak melibatkan kerja-kerja lintas disiplin. Proses penciptaan seni yang mereka lakukan—sekaligus karya seni yang dihasilkan—hanya dapat dilihat melalui jarak pandang tertentu karena memiliki bentangan waktu yang panjang dan melibatkan partisipasi khalayak. Kolektif-kolektif seni semacam ini memandang praktik artistik lebih sebagai metode kerja, proses, eksperimentasi, atau bahkan jembatan untuk menangkap dan membangun kesadaran atas permasalahan sosial yang lebih luas di masyarakat. Dalam sebuah kesempatan, Akiq AW, anggota kolektif Ruang MES 56, mengatakan

[13] Dicky Senda juga menempuh pendidikan di Fakultas Psikologi Universitas Mercu Buana, Yogyakarta. Dalam beberapa kesempatan ia terlibat dan mengalami beberapa acara seni di Yogyakarta.
[14] Fransiskus Wisnu Wardhana Dany, "Dicky Senda Mewujudkan Mimpi Dari Mollo," *Kompas* (27 Juli 2020).

Untuk dibaca bersama

bahwa “medium artistik kami adalah hidup kami sendiri.”[15] Maka, dapat dipahami jika bagi kolektif seni, praktik seni melebur menjadi satu dengan kenyataan hidup sehari-hari yang mereka jalani, sebagaimana kebudayaan tradisional yang tumbuh dari realitas kosmologis sebuah komunitas masyarakat.[16]

Praktik seni perdesaan sebagaimana yang dijalankan oleh kolektif Jatiwangi art Factory dan Lakoat.Kujawas sebetulnya dapat dijejak melalui berbagai aktivitas yang dilakukan oleh kelompok-kelompok seni yang berada di bawah naungan Lembaga Kebudayaan Rakyat atau Lekra (1950-1965), proyek-proyek seni yang dikerjakan oleh Moelyono melalui bingkai Seni Rupa Penyadaran (1985-2013), dan Komunitas Lima Gunung, yang diinisiasi oleh Sutanto Mendut sejak 2002.

Bagi estetika revolusioner yang menjadi haluan Lekra, hidup dan bekerja bersama masyarakat perdesaan adalah bagian penting dari penciptaan karya seni. Para seniman Lekra yang tinggal di Yogyakarta sekitar tahun 1950-an mengenal dua kata yang sering terdengar diucapkan, yaitu *beleven* dan *meeleven,* yang berarti mengalami dan menghayati, atau ikut serta merasai apa yang dialami, dihayati dan dirasai oleh sesama. Pandangan tersebut salah satunya diterjemahkan menjadi sebuah metode Turba atau turun ke bawah. Hersri Setiawan, seorang seniman Lekra, menjelaskan bahwa Turba bertujuan untuk mengenal tentang “bawah,” menangkap “denyut jantung yang di bawah,” serta menjadikan dirinya sebagai wahana bagi yang di bawah untuk menyuarakan apa yang terjadi. Hal tersebut hanya mungkin terjadi ketika tidak ada lagi kesenjangan dengan “yang di bawah” itu sendiri. Hal tersebut juga menjelaskan mengapa banyak sekali seniman Lekra yang masuk dan menyebar di wilayah perkampungan kota atau perdesaan. Mereka, baik yang “terpelajar” maupun yang “tidak makan sekolahan” melebur menjadi apa yang disebut sebagai pekerja kebudayaan rakyat.[17]

[15] Pandangan tersebut disampaikan dalam sebuah sesi presentasi yang diselenggarakan oleh Gudskul pada 8 Januari 2021.
[16] Lih. Gesyada Siregar, “Bagai Melihat Jalinan Ampang: Mencari di (ke) Mana Seninya dalam Praktik Kolektif di Indonesia,” dalam buku ini (hlm. 73)
[17] Mengenai pemikiran di balik Turba dapat dicek lebih jauh dalam catatan Hersri Setiawan dalam *Antariksa, Tuan Tanah Kawin Muda: Hubungan Seni Rupa-LEKRA 1950-1965,* (Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti, 2005).

Untuk dibaca bersama

Memiliki latar berbeda, Moelyono juga memulai kerja-kerja bersama masyarakat perdesaan di Tulungagung, Jawa Timur, sejak ia masih mahasiswa. Mulanya, pada sekitar 80-an, ia termasuk seniman yang gemar melukis tema kemiskinan dengan corak realis. Namun, dalam perjalanannya, muncul kegelisahan karena ia tak ingin berhenti pada hubungan konvensional di mana seniman hanya menjadikan orang-orang miskin sebagai obyek mati di atas kanvas. Moelyono membayangkan sebuah hubungan di mana seniman dan masyarakat, sebagai pemilik masalah, bersama-sama mengupas berbagai ketimpangan yang terjadi. Sejak saat itu, ia pun menjadi fasilitator yang membangun proses kesenian bersama warga, mulai dari desa di Teluk Brumbun dan Nggerangan; Desa Wonosari di Tulungagung; Desa Kebonsari di Pacitan; Dusun Sumber dan Ngguyangan di Ponorogo; hingga ia mendapatkan kesempatan untuk meluaskan praktik artistiknya ke desa-desa di luar Jawa, antara lain di Lombok, Kupang, Rote, Maumere, Luwuk, Aceh, Medan, Pulau Seram, Ambon, Jayapura, Kerom, hingga Distrik Kurima di Wamena.[18]

Sementara itu, Komunitas Lima Gunung terbentuk pada 2002 atas prakarsa budayawan Sutanto Mendut. Seniman-seniman yang tergabung di dalamnya merupakan warga yang tinggal di desa-desa di kawasan lereng Gunung Merapi, Gunung Merbabu, Gunung Sumbing, Gunung Andong dan Perbukitan Menoreh. Sebagian besar dari mereka sehari-hari berprofesi sebagai petani, peladang dan peternak. Bagi mereka, kesenian menjadi bagian untuk merayakan waktu luang yang mereka miliki. Selama dua dekade, seniman-warga ini membentuk sebuah ekosistem kesenian dan merayakannya melalui Festival Lima Gunung, sebuah pagelaran seni yang bermartabat karena dibangun oleh dukungan dan kemandirian warga, tanpa pernah bergantung pada pendanaan eksternal sekalipun. Bentuk pengorganisasian mereka bersifat horizontal. Semua warga dapat mengambil peran dan

[18] Pada awal 2000, Moelyono bersama beberapa kawan Yayasan Seni Rupa Komunitas (YSRK) membentuk Lembaga Budaya Desa (LBD) yang membangun jejaring kesenian dengan komunitas-komunitas budaya di jalur pantai selatan Jawa Timur, yaitu Desa Kebonsari, Pacitan; Desa Tugurejo, Ponorogo; Desa Winong dan Pagerwojo, Tulungagung; serta Desa Glagahdowo, Malang. Beberapa hasil dari kerja seni di perdesaan ini dipresentasikan sebagai pameran antara lain di Yogyakarta, Tokyo dan Hiroshima. Lih. Moelyono, *Pak Moel Guru Nggambar* (Yogyakarta: INSIST Press, 2005).

Untuk dibaca bersama

menyumbang sesuai dengan kemampuan yang dimiliki tanpa adanya ambisi atau target yang dipaksakan, sebagaimana logika proyek-proyek seni yang bergantung pada struktur pendanaan eksternal—sehingga wajar jika banyak proyek seni yang tidak dapat bertahan lama karena pendanaan yang macet. Sistem kerja Komunitas Lima Gunung yang sekilas bersifat subsisten itu ternyata mampu menyokong ekosistem kesenian di antara mereka dalam waktu lama. Melalui subsistensi yang dijaga seperti ini, rupanya mereka justru mampu menghargai bentuk-bentuk modal lain yang selama ini mereka miliki, misalnya waktu luang, kemurahan hati, humor, hubungan sosial, solidaritas, keterbukaan dan rasa saling memiliki. Sehingga, pandangan bahwa subsistensi harus dihindari dalam mengelola sebuah ekosistem seni rasanya perlu dikalibrasi ulang.[19]

Setelah 2010, terdapat beberapa kolektif seni di Indonesia yang tumbuh dan bekerja dalam konteks perdesaan, di antaranya adalah Ketjilbergerak (Yogyakarta), Pasirputih (Lombok), Prewangan Studio (Tuban), Sudut Kalisat (Jember) dan Rumah Budaya Sikukeluang (Pekanbaru). Kami meyakini masih ada lebih banyak lagi kolektif atau kelompok seni yang tumbuh dan bekerja di kota-kota kecil, perkampungan dan perdesaan yang belum dicatat dalam tulisan ini, sehingga dapat menjadi rekomendasi sebagai bahan penelitian lebih lanjut di masa mendatang. Melalui keberadaan mereka, beberapa hal dapat dipelajari. Salah satunya adalah peta sumber daya yang selama ini mungkin luput dari perhatian ekosistem seni yang tumbuh di wilayah perkotaan.

Kolektif dan kelompok seni di atas membuktikan bahwa mereka mampu bertahan, mengakar dan mengembangkan diri justru dengan memanfaatkan modal sosial dan material kebudayaan yang terdapat di wilayah perdesaan yang mereka tinggali. Rumah Budaya Sikukeluang, misalnya, didirikan atas inisiatif para seniman sejak 2010 untuk merespons berbagai isu sosial dan budaya di sekitarnya,

[19] Lih. Renal Rinoza, "Lumbung: Berbagi Daya, Berbagi Kuasa," dalam buku ini (hlm. 231).

Untuk dibaca bersama

terutama permasalahan lingkungan hidup di wilayah Provinsi Riau. Pada 2014, kolektif seni ini membuat kampanye Melawan Asap—untuk memprotes kebakaran hutan yang meluas di Sumatera—dan menyelenggarakan sebuah program residensi seni, lokakarya, hingga festival untuk meningkatkan kesadaran masyarakat atas wilayah hutan konservasi Rimbang Baling. Bagi Sikukeluang, kesatuan ekosistem budaya dan hayati di Rimbang Baling merupakan sebuah laboratorium hidup yang dapat dimanfaatkan oleh para seniman, pekerja budaya, hingga aktivis lingkungan.[20]

Lebih lanjut, di wilayah pantai utara Tuban, Prewangan Studio melihat kehidupan masyarakat pesisir sebagai ruang bermain dan eksperimentasi mereka. Semangat bermain-main itu masih sangat terasa bagi kolektif yang baru berdiri pada 2020 ini, yang anggotanya terdiri dari anak-anak muda dari berbagai macam latar belakang, mulai seniman, tukang meubel, nelayan, mekanik, sampai dokter hewan. Keinginan berkumpul dan bermain bersama untuk merespons kebutuhan dan kondisi sosial yang terjadi di sekitar mereka adalah dorongan terbesar terbentuknya kolektif Prewangan Studio. Kegiatan mereka berupa kelas dan lokakarya dapat diikuti oleh warga desa. Misalnya saja, mereka membuat lokakarya untuk membuat obat ternak yang awet disimpan, mesin peracik ramuan jamu berdasar tafsir mimpi, hingga modul pembelajaran seni rupa kontemporer yang mudah dipahami oleh warga desa.

Latar belakang keinginan untuk berkumpul karena semangat bermain dan menghabiskan waktu luang bersama juga dapat ditemukan di kolektif Sudut Kalisat di Jember, Jawa Timur. Kolektif ini terdiri dari sekelompok anak muda yang aktif mengumpulkan dan bekerja dengan arsip foto dan artefak sejarah dari lingkungan sekitarnya. Melalui temuan-temuan tersebut, mereka menggali ingatan dari penduduk mengenai sejarah kecil yang pernah hadir di kota kecamatan tersebut. Arsip, artefak dan cerita yang mereka kumpulkan kemudian disusun

[20] Edwin Jurriëns, "Indonesian Artivism: Layers of Performativity and Connectivity," dalam *Australian and New Zealand Journal of Art*, No. 2 (2020), hlm. 231-252.

Untuk dibaca bersama

dan dibaca ulang melalui metode pameran arsip yang mereka adakan setahun sekali. Dana produksi untuk membuat pameran tersebut dikumpulkan dari donasi warga atau hasil usaha mandiri yang dikerjakan oleh anggota kolektif. Pembuat dan pengunjung pameran arsip tersebut adalah warga Kalisat sendiri, sehingga terasa intim, hangat, dan menjadi medium yang puitik untuk mengintegrasikan, meneruskan, merombak atau membentuk ulang ingatan bersama di antara warga Kalisat, menjembatani masa lalu dan masa kini dalam konteks yang mereka sepakati sendiri.

Sementara itu, kolektif Ketjilbergerak berkembang dari sebuah *zine* subkultur yang diinisiasi oleh Greg Sindana dan Invani Lela Herliana pada 2006. Namun, seiring waktu, aktivitas kreatif mereka kemudian berkembang menjadi sebuah kolektif seni yang kerap terlibat dalam pemberdayaan anak-anak muda di perkampungan dan perdesaan di sekitar Yogyakarta. Proyek-proyek seni yang dijalankan Ketjilbergerak selalu menggunakan tiga pendekatan, yaitu pendidikan, seni dan partisipasi warga. Sejak 2018, Ketjilbergerak mulai mengadakan kegiatan Sekolah Desa dan Sekolah Pemuda Desa untuk merespons kebijakan pemerintah terkait Dana Desa, yaitu dana khusus yang digelontorkan oleh negara untuk pembangunan desa.[21] Kesempatan tersebut dimanfaatkan Ketjilbergerak untuk mendorong anak muda desa berpartisipasi aktif membangun desa, tidak hanya pembangunan fisik namun juga pembangunan kebudayaan dan kesenian di desa mereka. Perhatian Ketjilbergerak terhadap isu-isu pembangunan desa terus berkembang, sehingga pada pertengahan 2020 mereka menjadi salah satu kolaborator Kongres Kebudayaan Desa yang diselenggarakan di Desa Panggungharjo, Yogyakarta.

Hampir sama dengan Ketjilbergerak, belakangan keberadaan Dana Desa juga dimanfaatkan oleh kolektif Pasirputih yang didirikan oleh pegiat kultural, aktivis media dan seniman di Pemenang, Lombok

[21] Dana Desa merupakan salah satu implementasi Undang-Undang No. 6 Tahun 2014 tentang desa yang menjadi tonggak perubahan paradigma pengaturan desa. Desa tidak lagi dianggap sebagai objek pembangunan, melainkan ditempatkan menjadi subjek pembangunan dan ujung tombak kesejahteraan masyarakat.

Untuk dibaca bersama

Utara, pada 2010. Sejak awal berdiri, orientasi kerja Pasirputih adalah orientasi kerja masyarakat, sehingga berbagai kegiatan dan program yang dijalankan sesuai dengan potensi lokal yang ada di sekelilingnya. Salah satu program untuk menerjemahkan visi tersebut adalah Sekolah Mendea, yaitu sekolah informal bagi anak-anak muda yang mengajarkan budaya pertanian berdasar narasi dan memori warga. Bagi Pasirputih sendiri, Sekolah Mendea merupakan wadah aktivisme seni dengan pendekatan agrikultur. Sekolah Mendea sendiri merupakan kelanjutan dari program Aksara Tani, yang sudah mereka kerjakan sejak 2017.

Berbagai inisiatif dari desa ini muncul hampir bersamaan dengan terbitnya Rencana Strategis Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Tahun 2015-2019, yang berulang kali menyebut frasa pembangunan kebudayaan "dari pinggiran dengan memperkuat daerah-daerah dan desa."[22] Hanya saja, jargon megah tersebut tidak mendapat penjelasan dan petunjuk teknis yang memadai. Dengan cara apa pembangunan kebudayaan dari pinggiran itu akan dilakukan? Dengan luasnya wilayah Indonesia, wilayah pinggiran dan perdesaan manakah yang diprioritaskan? Bagaimana rencana tersebut mengakomodir inisiatif pembangunan kebudayaan yang tumbuh dari warga? Semua pertanyaan itu tidak pernah terjawab hingga penerbitan Rencana Strategis Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Tahun 2020-2024 yang kehilangan segala jargon megah tadi.[23] Tidak ada lagi cita-cita pembangunan kebudayaan dari pinggiran. Sebagai gantinya, desa diposisikan sebagai unit pelaksana dalam mengalokasikan Dana Desa untuk keperluan kegiatan-kegiatan budaya. Posisi desa kemudian tidak dilihat sebagai sebuah organ yang mandiri dan otonom, melainkan hanya sebagai agensi bagi pemerintah pusat dalam mendistribusikan anggaran belanja negara.

Untuk dirca bersama

[22] Dokumen *Rencana Strategis Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan 2015-2019,* (Jakarta: Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, 2015) hlm. 71.
[23] Dokumen *Rencana Strategis Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan 2020-2024,* (Jakarta: Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, 2020).

Hubungan kerja sama antara kolektif dan komunitas seni dengan pemerintah seperti yang dilakukan oleh Ketjilbergerak dan Pasirputih adalah sebuah gejala yang relatif baru. Bisa jadi, ini adalah sebuah langkah maju ketika negara mulai mengakomodir kerja-kerja kesenian yang dilakukan oleh kolektif seni karena menganggap apa yang mereka lakukan memiliki dampak sosial bagi masyarakat. Bahkan, dalam perkembangannya, hubungan tersebut menjadi lebih kompleks. Anggota dan jejaring dua kolektif di atas bahkan turut berperan dalam penyusunan kebijakan dan program desa. Posisi tawar ini menjadi penting, karena kemudian dua kolektif ini tidak hanya mengakses sumber pendanaan, namun juga ikut andil dalam perencanaan pembangunan desa. Kerja-kerja seni partisipatif yang biasa mereka lakukan pun lantas diperluas menjadi estetika institusional. Meski demikian, perhatian dan kesempatan dari negara semacam ini belumlah merata.[24] Masih banyak kolektif seni di Indonesia yang mengandalkan pendanaan mandiri dan jejaring sosial sebagai modal untuk menjalankan berbagai kegiatan.

Ruang tumbuh kolektif seni yang sebelumnya banyak ditemukan di wilayah perkotaan dan saat ini mulai bergerak ke wilayah kota-kota kecil dan perdesaan tampaknya juga memberikan pergeseran karakter artistik dan organisasional pada kolektif seni di Indonesia. Menarik jika memperbandingkan bagaimana kedua tipologi kolektif seni ini—kolektif seni berbasis perkotaan dengan kolektif seni berbasis perdesaan—menggunakan dan mengelola ruang. Bagi kolektif seni yang tumbuh di wilayah perkotaan, biasanya mereka mengakuisisi ruang dengan cara menyewa rumah. Fungsi setiap ruang yang ada di dalam rumah tersebut kemudian diubah dan disesuaikan dengan kebutuhan setiap kolektif. Ruang tamu, yang terletak di bagian terdepan rumah, biasanya disulap menjadi ruang publik tempat mereka mengadakan eksibisi, pemutaran film, atau diskusi kecil. Sementara kamar-kamar yang terletak lebih jauh ke dalam digunakan sebagai ruangan kerja, perpustakaan mini, atau bahkan kamar tidur.

[24] Bandingkan dengan hasil survei FIXER pada infografis di hlm. 34-35

Untuk dibaca bersama

Melalui pembagian ruang semacam ini, kolektif seni yang bertumbuh pada ekosistem perkotaan bersiasat dengan keterbatasan ruang atau bahkan fenomena gentrifikasi—kenaikan harga sewa/beli hunian. Sebuah kolektif di perkotaan dapat berpindah-pindah alamat dari satu rumah kontrakan ke rumah kontrakan lain demi menyiasati biaya sewa yang selalu naik. Dalam setiap perpindahan tersebut, selain harus beradaptasi dengan ketersediaan ruangan yang ada, kolektif seni juga dituntut untuk dapat dengan cepat menyesuaikan diri dengan karakter lingkungan dan warga di sekitarnya.

Sementara bagi kolektif seni yang tumbuh di perdesaan, persoalan ruang menjadi berbeda karena secara umum lebih bersifat menetap. Sebagian kolektif berbasis perdesaan mengakuisisi ruang melalui pemberian atau memanfaatkan ruang yang tersedia sehingga terhindar dari isu gentrifikasi dan kenaikan harga sewa. Ruang yang digunakan biasanya juga terikat secara sosio-historis dengan warga dan lingkungan di sekitarnya sehingga tidak memerlukan penyesuaian lagi. Kegiatan seni, seperti pameran, festival, lokakarya, diskusi, atau pemutaran film bahkan dapat dilakukan di mana saja menggunakan rumah-rumah yang dimiliki warga, sawah, ladang, masjid, lapangan, bahkan jalanan.

Perbedaan karakter orientasi dan pemanfaatan ruang tersebut kemudian juga mempengaruhi bentuk organisasi dan praktik artistik antara kolektif seni di perkotaan dan kolektif seni di kota kecil atau perdesaan. Kolektif seni yang tumbuh di perkotaan biasanya memiliki "orientasi ruang tamu," yang lebih bersifat transaksional, kolaborasi atau persinggungan jangka pendek, dan memiliki pembacaan yang dinamis, seiring problem sosial perkotaan yang berganti-ganti dengan cepat. Sementara itu, kolektif yang berkembang di kota kecil atau perdesaan biasanya memiliki "orientasi dapur," yang lebih banyak membicarakan permasalahan ruang hidup, ketahanan kultural, dan umumnya menggarap isu yang lebih statis dan berkelanjutan.

Untuk dibaca bersama

Penutup

Kemunculan kolektif dan kelompok seni berbasis perdesaan adalah perkembangan yang menarik. Jika dua dasawarsa lalu pertumbuhan kolektif dan ruang alternatif di perkotaan didukung oleh keberadaan institusi dan akademi yang memusat, maka pergeseran pertumbuhan kolektif di wilayah perdesaan dapat dilihat sebagai gejala desentralisasi praktik dan teritori kesenian. Selain itu, sebetulnya desa memiliki landasan budaya hidup komunal yang menjadi signifikan bagi kerja-kerja kolektif seni. Secara umum, masyarakat Indonesia mengenal frasa-frasa seperti "gotong royong" dan "nongkrong," yang masih jamak ditemui dalam kehidupan perdesaan yang berdenyut lambat. Bagi anak-anak muda yang bergiat di kolektif Sudut Kalisat, misalnya, kesadaran berkumpul dan berkesenian di antara mereka muncul karena mereka sedang *gângghuk*, sebuah kata dari bahasa Madura yang bermakna "memanfaatkan waktu luang yang tak terbatas."

Untuk dibaca bersama

Ketersebaran kolektif seni di Indonesia dewasa ini juga membuktikan bahwa tegangan antara pusat dan pinggiran semakin tidak relevan lagi.

Ketersebaran kolektif seni di Indonesia dewasa ini juga membuktikan bahwa tegangan antara pusat dan pinggiran semakin tidak relevan lagi. Pada masa rezim Orde Baru, kebijakan yang sentralistik telah memunculkan problem psikogeografis. Ada kelompok-kelompok seniman yang berada dekat dengan kekuasaan namun ada juga kelompok seniman yang jauh dari pusat kekuasaan.

Pandangan tersebut lantas memunculkan bayangan bahwa kolektif-kolektif yang berada di kota besar dapat bertahan lebih lama dan mampu menjalankan program lebih ajek karena kemudahan akses terhadap informasi dan pendanaan. Saat ini, rasanya pandangan semacam itu perlu dikalibrasi ulang, karena paradigma tersebut menempatkan kolektif seni seolah-olah hanya dapat bertahan melalui sokongan faktor eksternal, seperti proyek swasta, bantuan pemerintah, atau donor asing. Padahal, praktik kolektif-kolektif seni yang tumbuh di wilayah perdesaan telah memberi adanya sebuah keyakinan bahwa terdapat sumber daya yang selama ini belum pernah dipetakan dan dimanfaatkan.

Praktik yang dilakukan oleh berbagai kolektif di atas menjadi bukti bahwa kerja-kerja seni berbasis perdesaan sangat mungkin dilakukan dan menjadi semakin relevan untuk dikembangkan di masa depan. Dengan cara tersebut, aktivitas kesenian dapat berjalan tanpa harus bergantung pada sirkuit seni global. Namun pergeseran ini, sebuah arus yang terjadi dari kota ke desa, mensyaratkan sebuah pergeseran yang fundamental dari paradigma kelangkaan (*scarcity*) ke paradigma keberlimpahan (*abundance*). Pandangan bahwa desa tidak memiliki apa-apa, tidak memiliki sumber daya dan kesempatan sebanding dengan kota, perlu dipertanyakan ulang (atau ditolak). Karena, toh, selama ini justru kota lah yang lebih banyak bergantung pada sumber daya desa, mulai dari manusia, pengetahuan, hingga tanah dan air. Membayangkan relasi tersebut, teringat dengan sebuah mural dalam pameran alat-alat pertukangan yang dikuratori oleh arsitek-seniman Eko Prawoto beberapa tahun lalu bahwa, “Desa merupakan sumber pengetahuan yang hampir terlupakan karena pemahaman kita yang merasa bahwa hanya kotalah yang dianggap mengalami perkembangan.”

Untuk dibaca bersama

Pandangan di atas tidak lantas mendudukkan wacana desa-kota dalam posisi berlawanan, mengingat arus informasi dan akses terhadap teknologi semakin melampaui batasan-batasan geografis. Dalam tulisan ini, desa ditempatkan dalam posisi ideologis, di mana kolektif seni berbasis perdesaan seharusnya dapat dilihat sebagai alternatif terhadap peta kesenian berbasis perkotaan yang selama ini lebih banyak disorot dalam kanal-kanal kebudayaan populer. Dengan memulainya di desa, kerja-kerja kesenian dapat dikembangkan dan dimanfaatkan sebagai alat penyadaran yang terkait dengan masalah-masalah sosial, laboratorium kebudayaan bagi sumber daya kultural yang berkelanjutan, serta menjadi ruang bagi bertumbuhnya ekspresi kerakyatan.

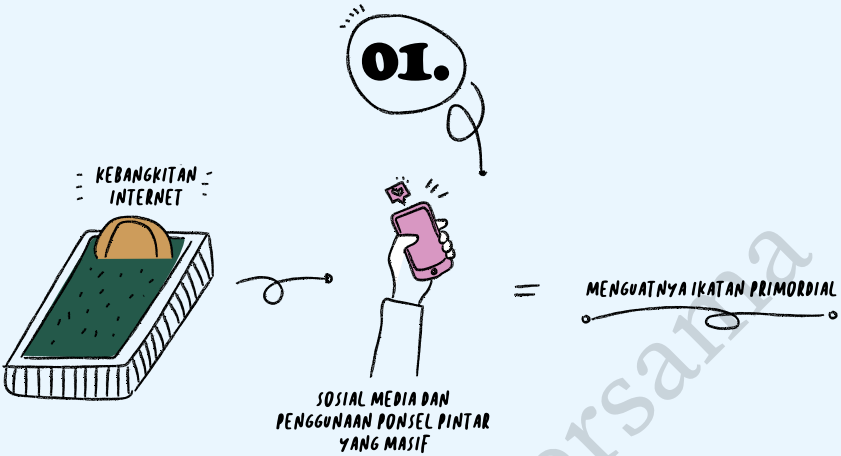
Beberapa tahun dari sekarang, kita bisa membayangkan akan semakin banyak lagi kolaktif-kolektif seni yang muncul di wilayah perdesaan di Indonesia. Berbagai kolektif seni perdesaan tersebut dimotori oleh anak-anak muda yang bersemangat untuk mengolah material kebudayaan yang ada di desa tempat mereka tinggal. Praktik kerja dan artistik mereka, sebagaimana peribahasa Sikka, meski terhubung dengan perkembangan seni rupa dunia, namun merupakan sesuatu yang tumbuh dari konteks dan realitas sosial yang dihadapi sehari-hari. Sehingga, melalui jalur dan tikungan logika yang berbeda, mereka dapat mendefinisikan dan menciptakan museum sendiri, menyusun lumbung pengetahuan sendiri, melahirkan sekolah seni sendiri, merancang festival seni sendiri, dan yang paling penting adalah berusaha untuk mewujudkan basis dan arah kebudayaan sendiri.[25]

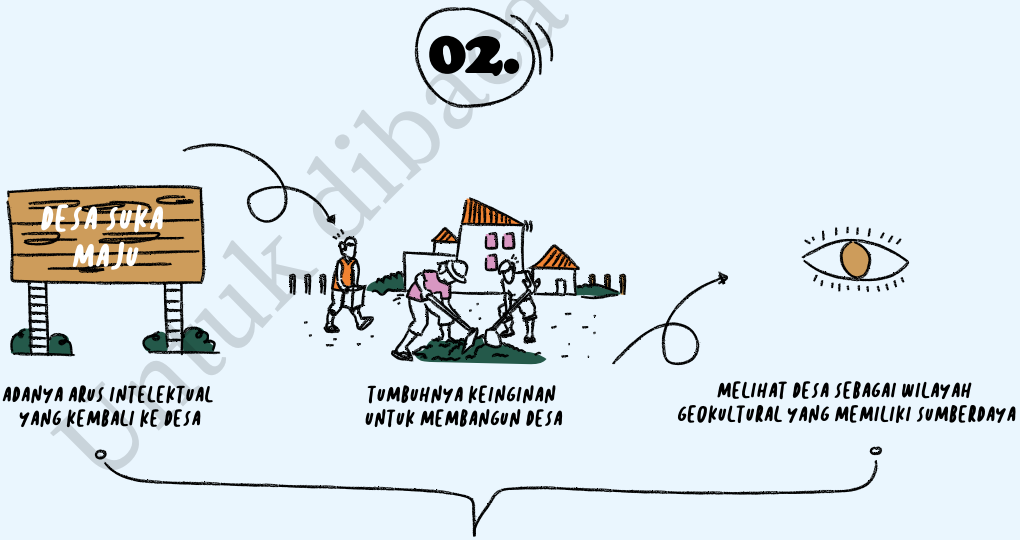
Sidoarjo, 2021

[25] Ayos Purwoaji, "Museum Kosong dan Kesenian Kita Setelah Pandemi," dalam *Seni di Tengah Pandemi: Siasat dan Strategi Seni Menghadapi Ancaman Wabah COVID-19* (Surabaya: Dewan Kesenian Jawa Timur, 2020).

Untuk dibaca bersama

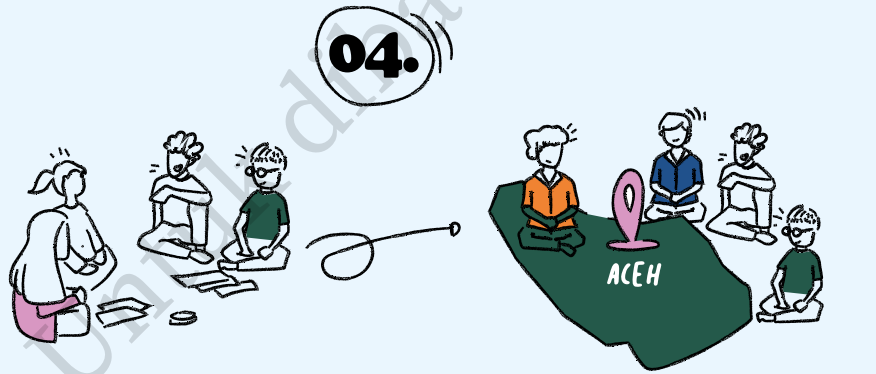
Aspek Pendorong Ketersebaran Kolektif





Untuk dibaca bersama

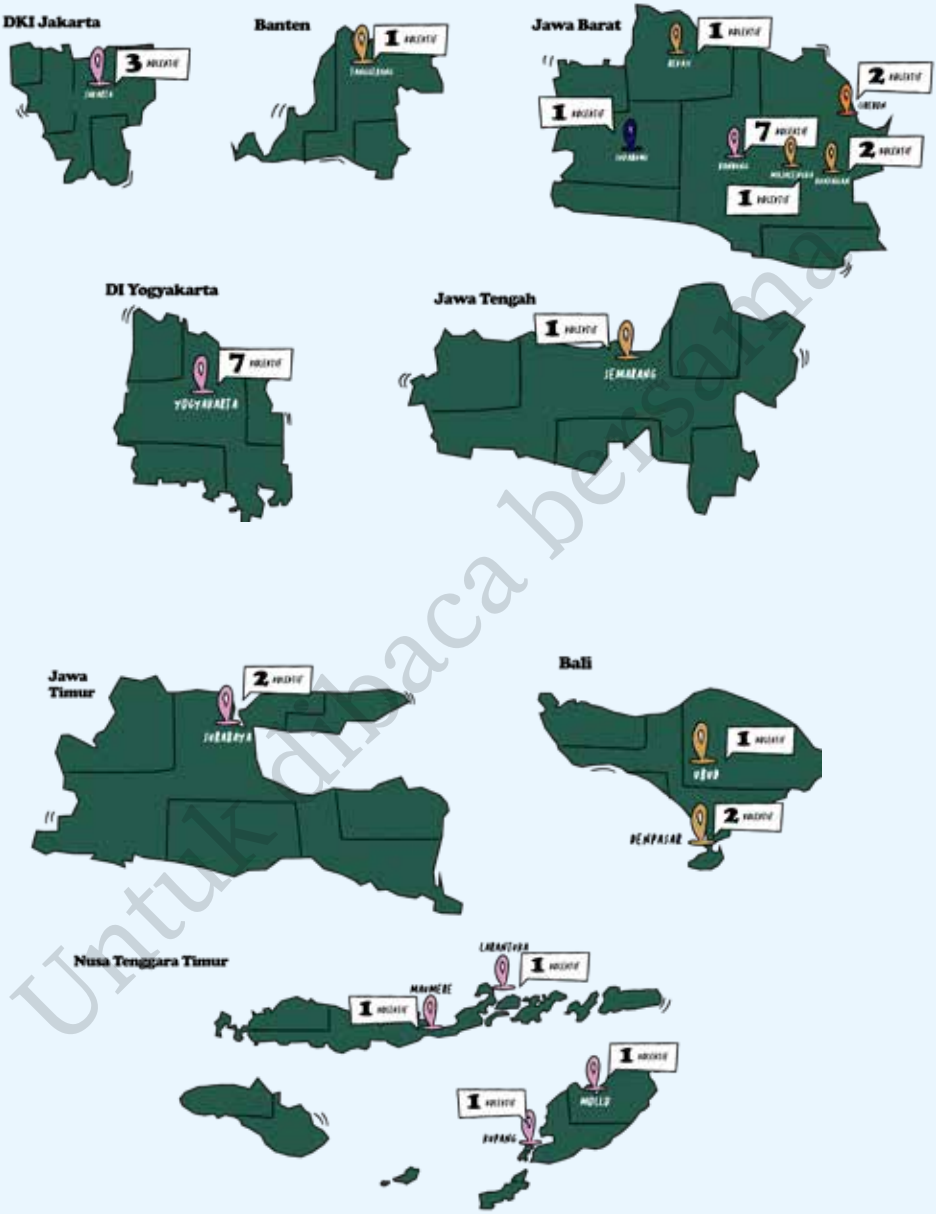
ADANYA PROGRAM PEMERINTAH BERUPA DANA PEMBANGUNAN DESA YANG MENDORONG PEMANFAATANNYA DI WILAYAH KEBUDAYAAN



KEBIASAAN UNTUK HIDUP KOMUNAL

MEURAMIN(ACEH)GOTONG ROYONG,NONGKRONG

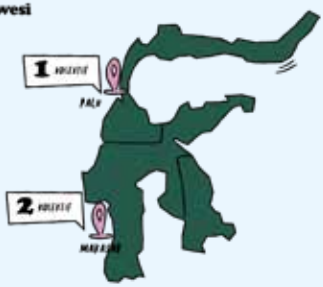
untuk dibaca bersama



Untuk dibaca bersama

Nusa Tenggara Barat

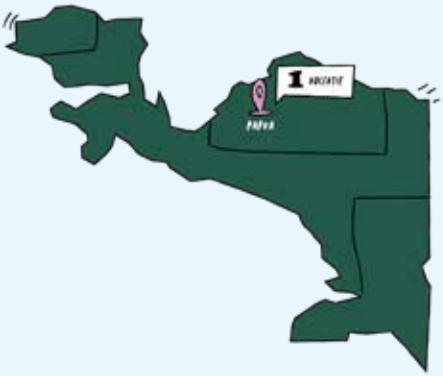
Sulawesi



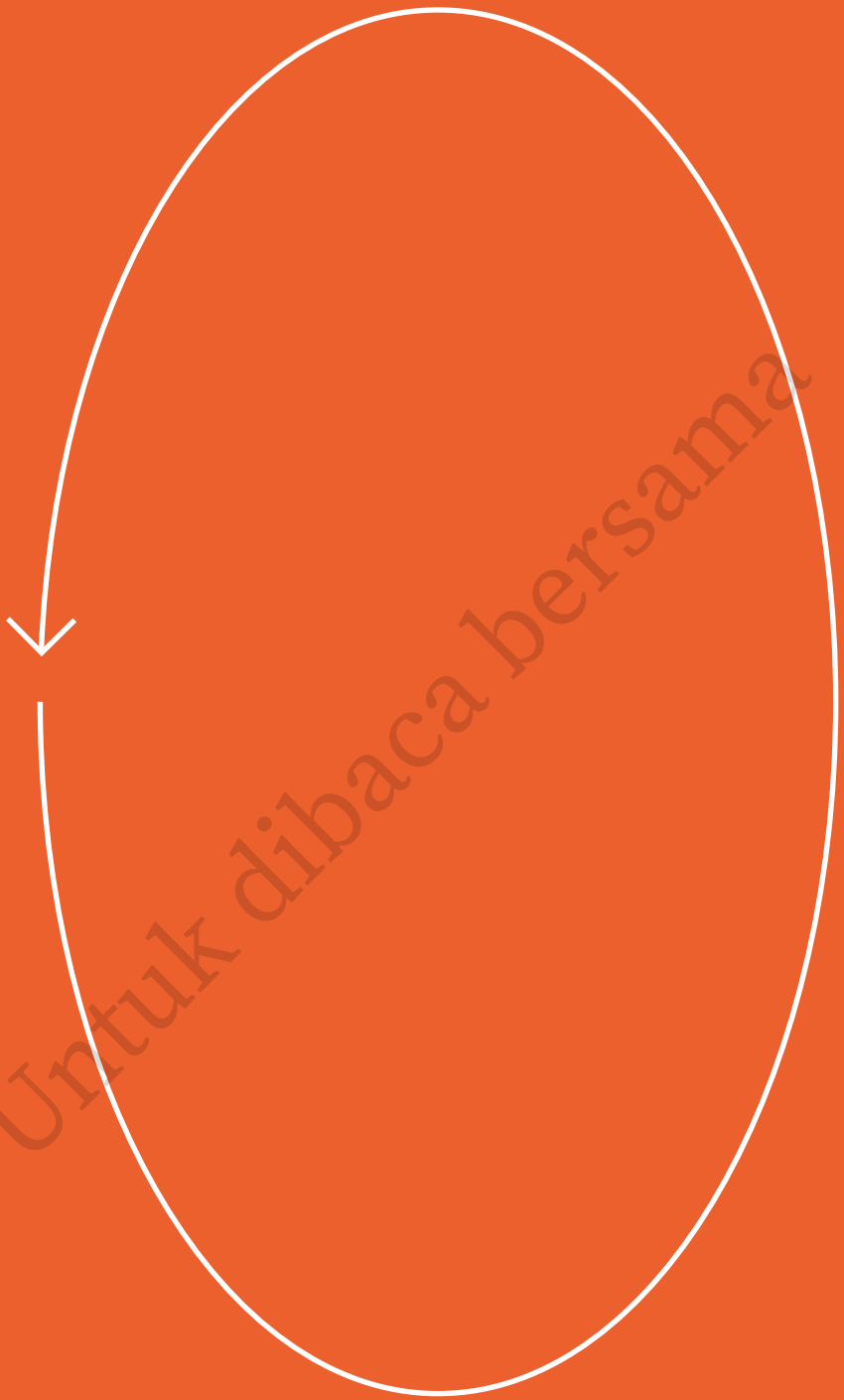
Kalimantan

umatera

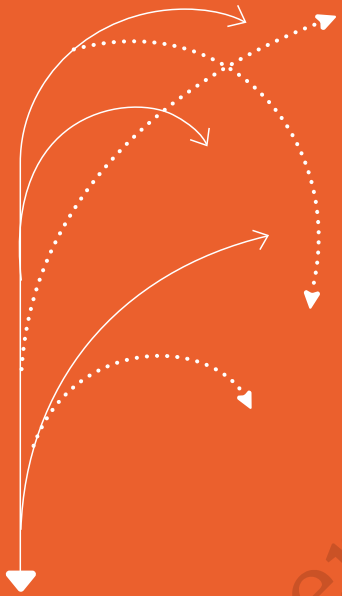
Papua



Untuk dibaca bersama



Untuk dibaca bersama



Simbiosis Mutualisme Lakoat.Kujawas dan Mollo

Untuk dibaca bersama

Berto Tukan & Ayos Purwoaji[1]

Mencari alamat Lakoat.Kujawas di Mollo Utara, Timor Tengah Selatan, Nusa Tenggara, tidaklah sulit. Anak-anak muda akan menunjukkan arahnya dengan senang hati. Terletak di atas sebuah bukit, "ruang bermain" Lakoat.Kujawas adalah sebuah pondokan kayu beratap ilalang yang dipenuhi dengan buku dan riuh suara anak-anak muda yang sedang berdiskusi. Di muka markas Lakoat. Kujawas terhampar pemandangan wilayah Taman Nasional Gunung Mutis, gunung tertinggi dan keramat di Pulau Timor.

Dicky Senda, pendiri Lakoat.Kujawas, segera keluar menyambut kami. Ia bilang baru saja menyelesaikan sebuah rangkaian lokakarya yang mempertemukan pegiat masyarakat adat dari Jawa Barat dan Filipina. Beberapa tahun belakangan, aktivitas Dicky dan anak-anak muda Mollo di kolektif seni Lakoat.Kujawas menarik perhatian banyak pihak karena dianggap sangat kontekstual dengan mengembangkan berbagai kegiatan dan narasi yang sesuai dengan budaya dan permasalahan sosial di desa tempat mereka tinggal.

Saat obrolan berlanjut, Mama Fun, seorang anggota Lakoat.Kujawas, menghidangkan secangkir kopi panas dan sepiring penganan lokal yang terbuat dari jagung. "Kami banyak melakukan eksperimen kuliner dengan menggunakan sumber pangan lokal, karena isu kedaulatan pangan dan perubahan iklim adalah salah satu isu yang menjadi perhatian kami," kata Dicky. Gerimis dan kabut mulai turun menjadi latar obrolan kami sore itu.

Lakoat.Kujawas didirikan oleh Dicky Senda pada 2016. Ia juga dibantu oleh sejumlah anak muda Mollo dan SoE yang memilih pulang ke kampung halaman setelah merantau untuk sekolah atau bekerja ke luar daerah. Sebelum benar-benar pulang ke Mollo, Dicky menimba pengalaman dalam berbagai organisasi dan komunitas ketika berkuliah di Yogyakarta dan bekerja di Kupang. Pada awalnya Dicky

[1] Disarikan dari obrolan Berto Tukan dengan Dicky Senda dan kunjungan singkat yang dilakukan Ayos Purwoaji.

Untuk dibaca bersama

Gambar 1. Mama Janse, salah satu artisan tenun dan anyam di Mollo yang ikut menjadi fasilitator pengajar di program Skol Tamolok.
Lokasi: Desa Taiftob, Mollo Utara (2018).
Sumber: Armin Septiexan.

Untuk kalangan sendiri

tergabung dalam Komunitas Blogger NTT-Flobamorata. Ia memang aktif menulis dan juga dikenal sebagai sastrawan. Melalui komunitas tersebut, ia pun terhubung dan terlibat dalam aktivitas beberapa komunitas lain di Kupang seperti Dusun Flobamora, sebuah komunitas sastra; Kupang Bagarak, sebuah komunitas sukarelawan yang terbentuk setelah letusan Gunung Rokatenda di Flores; dan Komunitas Film Kupang (KFK). Pengalaman berkesenian Dicky juga terbangun melalui beberapa program residensi yang ia ikuti. Salah satunya adalah residensi di Bumi Pemuda Rahayu, sentra pembelajaran arsitektur, urbanisme dan seni di Bantul, Yogyakarta.

Gambar 2. Dicky Senda, pendiri Lakoat.Kujawas, bersama anak-anak Mollo, anggota Lakoat.Kujawas.
Lokasi: Desa Taiftob, Mollo Utara (2018).
Sumber: Armin Septiexan.

Sebelum Lakoat.Kujawas, bersama beberapa teman lintas komunitas dari Timor Tengah Selatan, Dicky Senda juga menginisiasi aksi solidaritas bagi para korban letusan Gunung Rokatenda, yaitu Forum SoE Peduli (2013). Berbagai pengalaman itulah yang mendorong Dicky untuk mendirikan Lakoat.Kujawas saat ia kembali ke kampung halaman.

Pada laman blog mereka, Lakoat.Kujawas mendefinisikan diri sebagai, "...sebuah komunitas kewirausahaan sosial anak muda yang bergerak di bidang seni budaya." Meski demikian, Lakoat.Kujawas justru mengawali kerja kolektif mereka dengan menyediakan perpustakaan bagi anak-anak di Desa Taiftob, Mollo Utara. Namun, jika pada awalnya perhatian utama mereka tertuju pada kegiatan literasi, maka saat ini ragam kegiatan mereka menyentuh pada aktivitas kebudayaan yang lebih luas. Sebagian program Lakoat.Kujawas berpijak pada usaha pengarsipan pengetahuan lokal (sejarah dan seni budaya), yang kemudian dilanjutkan dengan kegiatan untuk membangun basis ekonomi kreatif berupa ekowisata, *heritage trail* dan tur gastronomi lokal. Kini, mereka mengembangkan juga bentuk sekolah budaya atau sekolah adat dengan model pendidikan kritis dan kontekstual, serta menyediakan ruang residensi bagi seniman yang ingin belajar bersama warga Mollo.

Satu hal yang perlu digarisbawahi dari bentuk aktivitas Lakoat. Kujawas adalah bahwa, dalam berbagai kegiatan pengembangan pengetahuan yang mereka buat, warga setempat tidak difasilitasi oleh orang luar, tetapi oleh tetangga mereka sendiri. Bentuk kegiatan yang dikembangkan oleh Lakoat.Kujawas bukanlah sejenis "program penyadaran" *a la* NGO yang sering hanya bersifat jangka pendek dan terbatas pada agenda tertentu, melainkan program belajar bersama secara berkelanjutan yang dikembangkan oleh masyarakat untuk masyarakat sendiri. Contohnya, penyelenggaraan kelas menulis kreatif To the Lighthouse yang mengangkat tema pangan lokal. Peserta kelas yang terdiri atas remaja dan anak muda diminta untuk mendokumentasikan dan melakukan wawancara dengan para tetua mengenai pangan lokal. Hasilnya dipresentasikan dalam bentuk

Untuk dibaca bersama

> Lakoat.Kujawas menyebut jejaring hubungan yang terjalin lewat aktivitas-aktivitas di atas sebagai ekosistem warga aktif.

buku serta pameran arsip dan fotografi. Bertolak dari berbagai aktivitas tersebut, Lakoat.Kujawas lantas berinisiatif untuk membuat program lain yang berhubungan dengan penyelamatan pangan lokal di wilayah Mollo. Program itu adalah Mnahat Fe'u, sebuah festival panen dipadukan dengan ekowisata bagi teman-teman dari luar Mollo. Kini Lakoat.Kujawas juga tengah menginisiasi pembangunan laboratorium pangan dan ruang arsip benih yang bertujuan untuk melestarikan pangan masyarakat adat Mollo dan mempromosikan kuliner lokal secara inklusif.

Lakoat.Kujawas menyebut jejaring hubungan yang terjalin lewat aktivitas-aktivitas di atas sebagai ekosistem warga aktif. Mereka membayangkan ekosistem ini terdiri dari anak-anak muda pada lapisan tengah. Sementara orang-orang tua dan tokoh-tokoh adat ada di lapisan dalam, gereja dan pemerintah desa berada pada lapisan luar. Dalam skema tersebut, anak-anak muda diposisikan sebagai jembatan yang meneruskan warisan masa lalu dengan kondisi dunia saat ini yang berubah cepat. "Kami mendorong anggota-anggota Lakoat. Kujawas untuk pergi kuliah ke luar negeri, untuk suatu saat kembali membangun desa mereka sendiri," kata Dicky.

Untuk dibaca bersama

Simbiosis mutualisme pun terbentuk. Masyarakat Mollo mendapat manfaat dari kegiatan-kegiatan Lakoat.Kujawas dan, demikian pula sebaliknya, Lakoat.Kujawas mendapatkan inspirasi dari adat dan pengetahuan yang masih dijaga oleh warga setempat. Hasil simbiosis antara keduanya mampu meningkatkan sumber daya manusia di Mollo dan juga menghasilkan beberapa produk kreatif yang dapat mendukung keberlanjutan program Lakoat.Kujawas.

Dicky mengakui bahwa pandemi sempat berdampak pada penyelenggaraan beberapa kegiatan Lakoat.Kujawas. Namun, itu tak berarti mereka berhenti bergerak. Beberapa program belajar bersama warga tetap dilakukan, seperti kelas menulis, diskusi dan dokumentasi bersama tetua adat, serta eksperimentasi kuliner yang menyenangkan. Beberapa kegiatan lain yang pernah dilakukan oleh Lakoat.Kujawas adalah:

Program Skol Tamolok (Warga Bicara):
Melalui program ini warga berbagi pengalaman sehari-hari, misalnya tentang pengelolaan sampah plastik. Kegiatan ini dimaksudkan seperti ruang pendidikan alternatif bagi warga setempat, serta kerabat dari luar, seperti para peneliti dari Kupang, pastor, dosen dan pegiat sosial.

Forum keluarga dengan anak disabilitas:
Dalam forum yang berlangsung sebulan dua kali ini para anggota Lakoat.Kujawas mengajak keluarga-keluarga dengan anak penyandang disabilitas untuk berdialog bersama. Ajang curah rasa dan pikiran ini diharapkan bisa membangkitkan kepercayaan diri para keluarga tersebut.

Lokakarya dan pameran fotografi Ketong Bisa 1 dan 2:
Sebuah wadah bagi remaja untuk mempelajari fotografi dan bercerita tentang rumah masing-masing melalui medium ini. Karya-karya yang dihasilkan, didukung hasil riset para peserta, dipamerkan di kecamatan atau acara peringatan hari jadi Republik Indonesia.

Untuk dibaca bersama

Pameran tersebut juga diperkaya oleh arsip dari Belanda—dibantu oleh teman-teman yang sedang studi di sana.

Mnahat Fe'u Heritage Trail: Ekowisata berbasis seni, budaya, dan sejarah Mollo. Program ini diselenggarakan setiap tahun pada periode musim panen (Januari-Agustus) dan merupakan pengembangan lebih lanjut dari kerja pengarsipan dan pendokumentasian seni budaya dan sejarah Mollo.

Kelas Menulis Kreatif To the Lighthouse: Sebagaimana namanya, program ini mengajarkan kemampuan menulis dan merupakan hasil kolaborasi Lakoat.Kujawas dengan program ekstrakurikuler SMPK St. Yoseph di Desa Taiftob, Mollo Utara.

Gambar 3. Aneka pangan lokal yang tersaji dalam Mnahat Fe'u Heritage Trail. Lokasi: Desa Taiftob, Mollo Utara (2018).
Sumber: Dicky Senda.

Untuk dibaca

Berto Tukan & Ayos Purwoaji

Residensi Kesenian Apinat-Aklahat:
Diselenggarakan setiap tahun (minimal selama tiga hari, maksimal selama sebulan). Program ini terbuka untuk seniman musik, film, tari, teater, fotografi, arsitek, petani, aktivis pangan, dan peneliti untuk bersama-sama belajar dengan warga Mollo.

Gambar 4. Beberapa benih pangan lokal yang ada di ruang arsip Lakoat.Kujawas. Lokasi: Desa Taiftob, Mollo Utara (2020).
Sumber: Dicky Senda.

Gambar 5. Seniman teater asal Makassar, Shinta Febriany, ketika mengikuti residensi Apinat Aklahat di komunitas Lakoat.Kujawas.
Lokasi: Desa Taiftob, Mollo Utara (2017).
Sumber: Koalisi Seni.

Gambar 6. Salah satu kelas tari tradisional Mollo, bersama seniman lokal Mama Fransina. Lokasi: Desa Taiftob, Mollo Utara (2020).
Sumber: Dicky Senda.

Sementara itu, sebagai sebuah kolektif yang memiliki perhatian pada bidang literasi, Lakoat.Kujawas pun telah menerbitkan sejumlah buku, antara lain *Tanda Salib di Rumah Sang Klerk,* buku tentang sejarah kecil gereja Katolik di Pegunungan Mollo (2017); *Dongeng dari Kap Na'm To Fen,* kumpulan cerpen anak hasil kelas menulis To the Lighthouse (2018); *Tubuhku Batu, Rumahku Bulan,* kumpulan puisi hasil lokakarya kelas menulis To the Lighthouse bertema "batu" (2019); *Ketika Malam Semakin Larut,* kumpulan puisi anak-anak dari kelas menulis To the Lighthouse yang berkolaborasi dengan Seniman Residen Komite Buku Nasional, Royyan Julian (2019); *Dongeng dari Nunuh Haumeni,* kumpulan cerpen hasil lokakarya kelas menulis To the Lighthouse bertema "pohon" (2020).

Seluruh buku yang telah diterbitkan tersebut memuat narasi mengenai kekayaan sumber daya Mollo. "Salah satunya buku mengenai batu yang mencatat berbagai *folklore* dan mitos yang dimiliki masyarakat Mollo terhadap batu, karena setiap keluarga memiliki ikatan terhadap jenis-jenis batu tertentu," kata Dicky. Penerbitan buku-buku tersebut adalah upaya Lakoat.Kujawas dalam merespons sejumlah persoalan sosial setempat, yang beberapa di antaranya berkaitan dengan pendidikan alternatif untuk masyarakat adat, perdagangan manusia,[2] migrasi ke kota, balita pendek (*stunting*), malnutrisi, dan krisis pangan akibat perubahan iklim.

Harapan mereka, ekowisata dan tumbuhnya produk lokal di Mollo dapat mendukung ekonomi warga serta mengurangi angka perpindahan penduduk dan kasus perdagangan manusia, sedangkan penerbitan bacaan bermuatan lokal dapat menopang pendidikan alternatif untuk masyarakat adat. Di kemudian hari, dengan modal pengetahuan mengenai sumber daya dan sumber pangan setempat yang terdokumentasikan, masyarakat dapat berperan dalam menjawab berbagai permasalahan sosial yang ada.

[2] Menurut data Bareskrim Polri, angka kasus perdagangan manusia dari NTT pernah menjadi yang tertinggi di Indonesia (Everd Scor Rider Daniel, Nandang Mulyana, Budhi Wibawa, "*Human Trafficking* di Nusa Tenggara Timur," dalam *Social Work Journal,* Vol. 7 No. 1/2017).

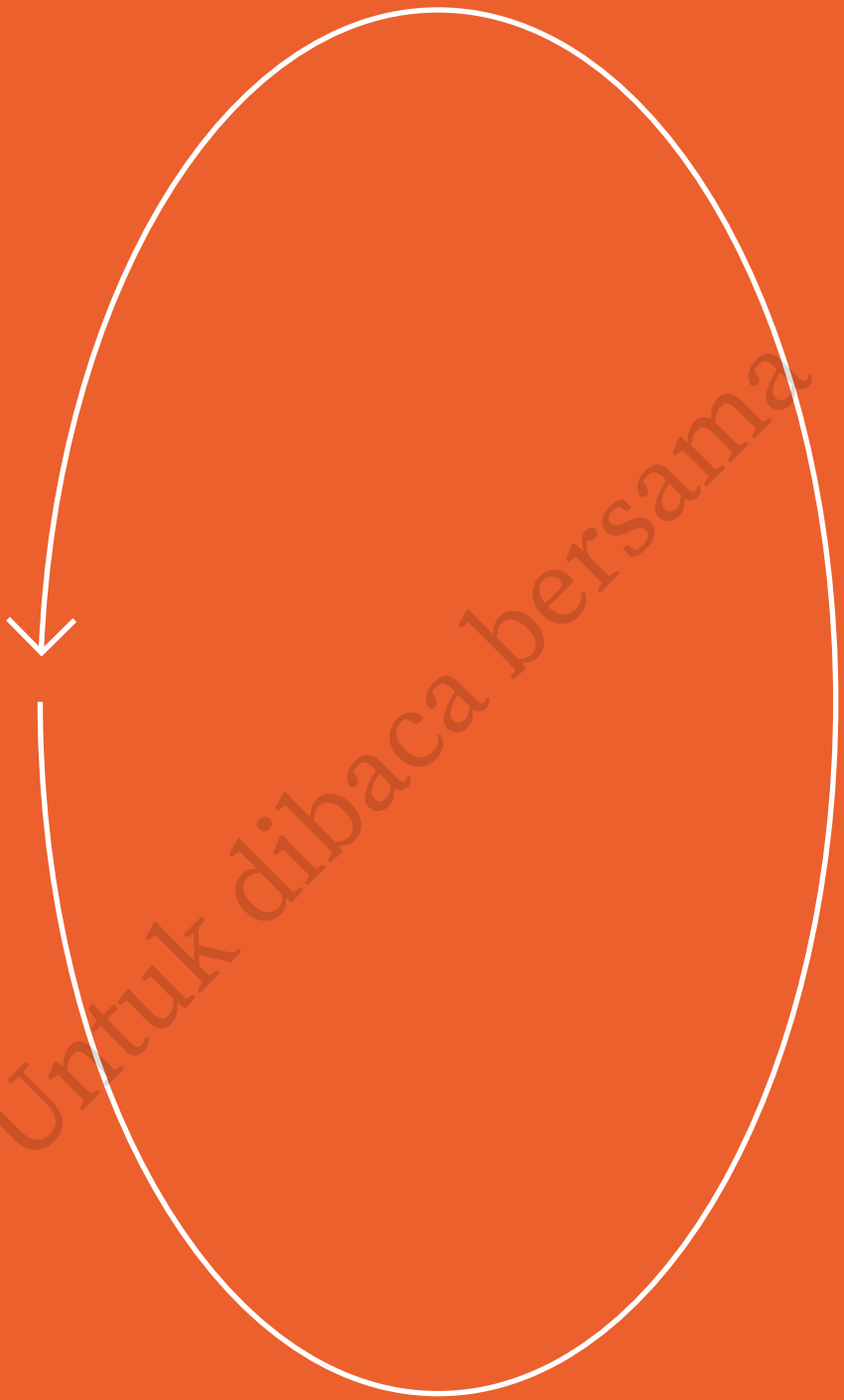
Untuk dibaca bersama

Gambar 7. Hasil kerja-kerja pengarsipan sejarah, seni, budaya, dan pertanian dipamerkan di tingkat kampung dan kecamatan.
Lokasi: Kapan, Mollo Utara (2019).
Sumber: Petrus Maure.

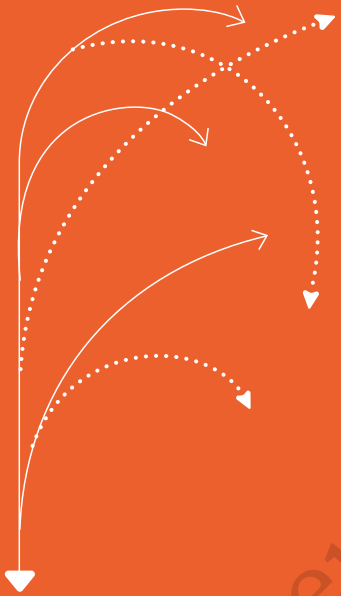
Bercermin dari Lakoat.Kujawas, kita dapat membayangkan sebentuk kolektif seni yang tumbuh, berkembang, dan berdaya di desa. Meski mendapat inspirasi dari kota dan tempat lain, berbagai kegiatannya dikembangkan sesuai dengan karakteristik dan kebutuhan warga desa sendiri. Simbiosis mutualisme Lakoat.Kujawas-Mollo ini dimungkinkan karena kolektif seni menjadi bagian erat dari masyarakat dan masyarakat ditempatkan sebagai poros utama bagi kerja-kerja artistik yang dikembangkan oleh sebuah kolektif seni.

Jakarta, 2020

Untuk dibaca bersama



Untuk dibaca bersama



Cerita dari Pasirputih

Untuk dibaca bersama

Muhammad Sibawaihi

Pasirputih diinisiasi pada 29 Desember 2009 oleh beberapa anak muda Lombok Utara dari berbagai latar belakang. 7 Januari 2010, Pasirputih sudah memiliki logo dan struktur sederhana, dan Muhammad Gozali diamanahkan sebagai ketua sementara anggota lain adalah partisipan.

Berdirinya Pasirputih tidak bisa dilepaskan dari peran Forum Lenteng, Jakarta, lewat program akumassa, sebuah program pemberdayaan media berbasis komunitas. Saat itu, anak-anak muda di Pemenang, Lombok Utara, memang sedang senang berkumpul, berlatih teater, membuat film fiksi pendek, serta aktif dalam kegiatan sosial-kemasyarakatan dan berbagai kegiatan bersama lainnya. Kedatangan program akumassa saat itu disambut dengan baik, karena menurut Gozali, ada beberapa hal yang membuat anak-anak muda (para pendiri awal Pasirputih) termotivasi, karena (1) Ada peluang untuk belajar lebih banyak tentang teknologi video-film yang saat itu tengah digandrungi anak-anak muda di Pemenang; (2) ada peluang untuk mengembangkan kemampuan menulis; dan yang terpenting (3) ada peluang besar untuk berjejaring dengan kawan-kawan dari komunitas di luar Lombok. Pada saat itu, anak-anak muda Lombok sulit membangun jaringan di luar, karena bayang-bayang tokoh senior, hegemoni institusi kebudayaan, dan/atau sentralitas ruang kesenian.[1] Akumassa dibayangkan akan menjadi jendela baru bagi anak-anak muda tersebut untuk melebarkan pengetahuan dan pergaulan di wilayah kebudayaan yang lebih luas.

Namun pertanyaannya: Apakah semua motivasi yang dibayangkan oleh kawan-kawan saat itu terwujud, lalu bagaimana mewujudkannya? Apa yang terjadi setelah program akumassa selesai? Bagaimana Pasirputih berjalan selepas itu dan bagaimana ia bertahan hingga sekarang?

Untuk dibaca bersama

[1] Wawancara Muhammad Gozali (29 September 2020).

Gambar 1. Proyek Seni 30 Hari: "Pemenang Dalam Bingkai Kamera." Lokasi: Pelabuhan Bangsal, Pemenang (2017).
Sumber: Pasirputih.

Dari beberapa pertanyaan di atas, saya akan mencoba mendedah lebih jauh perjalanan Pasirputih, dari awal berdiri sampai pada kondisi sekarang ini lewat beberapa sub bahasan. Sub bahasan ini juga akan membantu saya dan mungkin juga pembaca untuk bisa melihat fase perubahan organisasi ini.

Masa Coba-Coba: Kekuatan Pertemanan dan Keyakinan

Membesarkan komunitas, organisasi, perkumpulan, atau inisiatif adalah seperti membesarkan anak. Ia harus mendapatkan perhatian penuh dengan segala ketulusan dan kelapangdadaan. Seperti orang tua, para pendiri atau anggota organisasi harus memiliki visi-misi yang jelas dengan metode serta strategi yang tepat. Pun, sebagaimana orang tua kadang berkonsultasi dengan pakar anak atau karib-kerabat yang lebih dahulu mengalami bagaimana rasanya memiliki dan membesarkan anak, kita pun harus terbuka untuk menerima saran-kritik dari semua pihak, dan jika perlu, sengaja pergi atau menjemput

Untuk dibaca bersama

Membesarkan komunitas, organisasi, perkumpulan, atau inisiatif adalah seperti membesarkan anak.

saran dan kritik demi kebaikan komunitas, organisasi, perkumpulan, atau inisiatif yang kita bangun. Intinya, seperti umumnya orang tua memiliki bayangan di masa depan akan menjadi apa anak-anak mereka, dan mencoba mewujudkan impian-impian tersebut, kita juga harus bisa membayangkan akan seperti apa perkumpulan yang kita rintis, dan semaksimal mungkin mewujudkan cita-cita bersama kita.

Seperti itulah kira-kira saya mengibaratkan Pasirputih. Sebuah platform yang pada saat itu tidak pernah ada dalam bayangan kami. Seperti suasana suka-duka sesaat setelah seorang bayi lahir, yang ada hanya kebahagiaan demi kebahagiaan, karena memiliki ruang berkumpul baru, teman-teman baru, suasana baru, diperkenalkan dengan alat-alat baru, cara pandang baru, dan semua serba-baru. Saking senangnya, kami tidak pernah membayangkan *hard-disk*, komputer, dan kamera memiliki limitasi, yang ketika rusak, membuat kami sempat bingung. Ya, seperti menghadapi anak manusia yang berumur dua sampai tiga bulan, yang ketika mengalami demam, seisi rumah panik. Apalagi ketika sang anak sakit lebih parah, orang tua sering kalang-kabut dan tidak jarang salah langkah.

Seperti ketika mereka yang terlibat dalam pembentukan Pasirputih satu per satu hilang begitu saja dan hanya menyisakan tiga orang, yaitu Muhammad Gozali, Lalu Maldi, dan Hujjatul Islam. Hampir saja tiga orang ini kehilangan kepercayaan untuk membesarkan bayi yang

Untuk dibaca bersama

baru lahir tersebut. Jika saja teman-teman yang lain tidak menguatkan keyakinan, bisa jadi Pasirputih sudah tidak ada.

Saya sendiri tidak terlibat penuh dalam program akumassa. Saya terlibat di minggu-minggu terakhir. Namun, ketertarikan saya dalam menulis dan mengutak-atik video dan *software editing* membuat saya terus berada di Pasirputih. Bahkan, di sela-sela kesibukan mengajar di pesantren, setiap akhir pekan, saya selalu menyempatkan diri ke Pasirputih, sekadar melanjutkan tulisan, membawa *handycam* untuk merekam suasana sekitar, ataupun berdiskusi. Saat itu saya merasa Pasirputih adalah tempat yang cocok untuk mengeluarkan keluh-kesah saya atas berbagai persoalan yang saya hadapi.

Untuk bersama

Gambar 2. Setiap hari Rabu, Perempuan Pemenang, salah satu sub-program Pasirputih, aktif melakukan kegiatan Senam Kebugaran yang melibatkan perempuan (ibu-ibu) di Pemenang.
Lokasi: Kantor Pasirputih, Pemenang (2018).
Sumber: Pasirputih.

Belakangan, Pasirputih menjadi makin ramai. Wajah-wajah baru bermunculan, terutama pemuda yang berdomisili di sekitar Pemenang. Terlebih lagi Gozali, yang kala itu menjadi dosen di salah satu universitas swasta di Lombok Utara, kerap mengajak mahasiswa kelas drama dan teaternya berdiskusi di Pasirputih.

Hal ini membuat suasana di Pasirputih makin semarak. Pasirputih tidak hanya diwarnai oleh kegiatan membuat video dan menulis, namun juga kegiatan-kegiatan lain, termasuk kesenian seperti seni rupa dan seni pertunjukan. Sesekali, pada momen-momen tertentu, Pasirputih menjadi tempat berkumpul orang dengan latar belakang yang berbeda seperti para perajin, pedagang asongan Pelabuhan Bangsal, warga sekitar, remaja masjid, anak-anak Pramuka, dan lain sebagainya, sebab Pasirputih sering merespon berbagai peristiwa, termasuk hari-hari besar nasional dengan menginisiasi kegiatan-kegiatan massal yang bersifat kolaboratif.

Karena mengenal dan bekerja sama dengan banyak pihak, ketika baru berusia satu sampai dua tahun, Pasirputih mulai memikirkan bentuk organisasi yang lebih matang, seperti memiliki sekretaris yang akan mengurus surat-menyurat, bendahara yang memegang tanggung jawab keuangan, ataupun mengoptimalkan setiap partisipan agar memiliki tanggung jawab membesarkan Pasirputih.

Kesadaran untuk terus mengembangkan Pasirputih menjadi organisasi yang lebih solid tertuang dalam diskusi-diskusi internal, termasuk masukan yang kami dapatkan dari berbagai kalangan, terutama dari orang-orang yang kami kenal melalui relasi pertemanan. Pertanyaan seperti, “mengapa kita berkumpul?”; “apa tujuan kita berkumpul?”; “apa yang kita berikan kepada perkumpulan ini?”; dan “apa yang perkumpulan ini berikan kepada kami?” sering sekali kami diskusikan.

Kami mencoba mempelajari bagaimana membangun Pasirputih dari mereka yang lebih dahulu memiliki, merawat, dan membesarkan anak. Sebut saja Forum Lenteng, ruangrupa, Serrum, Jatiwangi art Factory,

Untuk dibaca bersama

komunitas-komunitas jaringan akumassa, termasuk komunitas-komunitas yang ada di Lombok. Selanjutnya, kami mencoba menerapkan satu-dua pola yang kami anggap baik untuk Pasirputih. Namun ternyata, banyak kendala lain yang memaksa strategi berorganisasi *a la* berbagai kolektif tersebut tidak berjalan sesuai dengan apa yang kami harapkan. Belakangan, kami menyadari bahwa setiap organisasi memiliki karakter persoalan sendiri, dan memiliki cara tersendiri pula dalam menyelesaikan persoalan-persoalan tersebut. Hal ini mengharuskan Pasirputih untuk membaca, mencari strategi, dan memecahkan persoalannya secara mandiri.

Secara umum, persoalan yang dihadapi Pasirputih di tahun-tahun pertama saya bagi ke dalam dua kategori: Persoalan internal dan persoalan eksternal. Permasalahan struktural, finansial, keanggotaan, dan program, masuk kategori yang pertama, sedangkan kategori kedua bersifat lebih abstrak, seperti cibiran dari orang luar, gangguan dari orang-orang yang belum mengenal lebih jauh tentang apa dan bagaimana Pasirputih, desakan dari keluarga anggota Pasirputih yang melihat keterlibatan sanak-keluarga mereka di Pasirputih tidak memberikan dampak ekonomis yang signifikan, sulitnya membangun kerja bersama *pemangku kepentingan* karena organisasi baru, dan yang lebih ekstrem tapi mungkin juga cukup lumrah dalam berorganisasi adalah anggapan gila atau sinting.

Sementara itu, hal-hal yang bersifat ruang, kantor, *base camp* atau sekretariat, untuk kasus Pasirputih di tahun pertama belum menjadi persoalan yang mendasar. Sebab, kami sendiri belum memiliki bayangan tentang akan menjadi seperti apa Pasirputih di masa yang akan datang, serta memang belum memiliki pemahaman yang mendalam tentang bagaimana mengelola ruang. Yang kami tahu adalah apa yang kami lakukan saat itu penting bagi masyarakat Pemenang dan Lombok Utara. Sesuatu yang kami percaya belum dilakukan sebagai metode melihat, menelaah, merespon persoalan sosio-kultur masyarakat Pemenang dan Lombok Utara, dan paling tidak akan sangat bermanfaat untuk diri kami dan keluarga kami.

Untuk dibaca bersama

Kerja-kerja semacam menulis persoalan sekitar dari sudut pandang ‘orang biasa’ memang tidak lumrah kala itu di Lombok Utara. Karena tinggal di daerah baru dan kecil, serta karena pengaruh media, masyarakat kami terbiasa melihat dan membicarakan persoalan besar. Alih-alih membicarakan problem sekitar, kami lebih senang membicarakan politik nasional, gosip selebritis, dan persoalan yang jauh dari realitas kami. Tidak heran, orang-orang di sekitar kami bertanya-tanya saat kami menemui para tetangga untuk membicarakan persoalan mereka, dan kemudian menulis dan menerbitkannya. Pun demikian ketika saya membahas isu kali (sungai) di dekat rumah saya, yang sangat kotor, bau, dan penuh sampah. Demikian juga ketika kami mengangkat persoalan *cidomo* (delman), yang menurut kami memiliki ragam persoalan yang penting untuk dicarikan solusinya bersama. Agar persoalan yang kami tuliskan bisa dibaca oleh masyarakat sekitar, kami aktif menerbitkan buletin mingguan berisi tulisan anggota Pasirputih. Buletin tersebut kami sebar di pasar, di gang-gang, dan tempat ramai sembari meyakini bahwa suatu saat nanti kegelisahan kami bisa menjadi kegelisahan bersama, dan masyarakat Pemenang akan bergerak bersama demi menemukan solusinya.

Dalam tahun-tahun pertama, sebenarnya kami sempat mengalami goncangan psikis yang cukup kuat akibat benturan antara realitas dan mimpi. Andai saja tidak ada sumbang pikir dan motivasi dari kawan-kawan, dan andai kepercayaan yang kami pegang tak cukup kuat, mungkin Pasirputih sudah tidak ada. Maka, saya pribadi sering sekali menyebut kondisi ini sebagai ‘kutukan’ anugrah (mungkin maksudnya, berkat terselubung, ya?). Di satu sisi, berdirinya Pasirputih membawa angin dan harapan baru bagi Pemenang, namun di sisi lain, kepercayaan yang kami pegang seperti menempatkan kami pada ruang keterasingan tersendiri.

Meski demikian, dalam upaya untuk terus menghidupi Pasirputih dan untuk menyiram pohon kepercayaan yang sudah kami tanam,

Untuk dibaca bersama

kami mencoba berbagai inisiatif. Inisiatif ini selain untuk menunjukan eksistensi Pasirputih, juga untuk pelan-pelan memahami diri kami. Maka, alih-alih sibuk menyelesaikan persoalan eksternal, meskipun kerap menjadi bahan obrolan, kami memilih untuk berfokus membenahi permasalahan internal Pasirputih, yang tertuang dalam beberapa sub-tema di bawah ini:

Status

Setelah enam tahun berdiri, akhirnya Pasirputih membulatkan tekad untuk mengubah status komunitas atau perkumpulan menjadi yayasan, karena menyadari bahwa sebagai organisasi modern, Pasirputih harus memiliki dasar hukum yang kuat dan sesuai dengan aturan hukum perkumpulan di Indonesia.

Selain itu, keputusan untuk mengubah status ini juga didasari oleh kesadaran bahwa tidak mungkin Pasirputih menjadi organisasi yang besar jika tidak berani menerima tantangan yang lebih besar, salah satunya adalah dengan mengelola dana lebih besar, baik dari pemerintah maupun lembaga donor. Sebab, dalam setiap kerjasama dengan pihak tertentu, status hukum Pasirputih selalu ditanyakan.

Mengubah status dari komunitas atau perkumpulan menjadi yayasan ini kemudian membuka peluang yang besar bagi Pasirputih untuk tumbuh menjadi organisasi yang lebih matang secara manajemen dan program, serta menjadi organisasi yang lebih terbuka. Sebab, menjadi yayasan adalah siap untuk dimonitor dan dievaluasi oleh lembaga terkait ataupun oleh masyarakat secara umum.

Selain itu, kami juga mendaftarkan Pasirputih di Kantor Kesatuan Bangsa dan Politik (Kesbangpol) Lombok Utara agar mendapat nomor registrasi organisasi. Mendapatkan nomor registrasi berarti membuka kesempatan untuk mendapatkan dan mengakses dana-dana pemerintah lokal.

Untuk dibaca bersama

Basecamp

Pasirputih awalnya memanfaatkan rumah saya dan Gozali sebagai *basecamp*, yang waktu itu juga dimanfaatkan oleh kawan-kawan untuk lokakarya akumassa. Rumah berlantai dua itu ditempati selama hampir satu tahun setengah. Sementara itu, kebutuhan seperti listrik, air, dan (sering juga) kebutuhan perut bersumber dari orang tua kami.

Karena tidak ingin merepotkan terlalu lama, kami akhirnya mencoba bernegosiasi dengan Pemerintah Daerah Kabupaten Lombok Utara agar kami bisa memanfaatkan bangunan milik Pemda yang tidak terpakai. Pada pertengahan 2011, kami mengadakan Pameran Perupa Muda Lombok Utara, dan memanfaatkan momen itu untuk mengundang Dinas Pendidikan dan Kebudayaan serta Dinas Pariwisata Lombok Utara. Momen itu kami manfaatkan untuk meminta Pemda memfasilitasi sebuah ruang yang representatif untuk kegiatan Pasirputih. Alhasil, sebuah gedung berukuran kurang lebih 7 x 8 Meter di dekat Terminal Bangsal diberikan kepada kami, dan mulai kami tempati dari awal 2012. Perpindahan ke sekretariat baru ini memberi dampak baik bagi Pasirputih. Kami belajar secara mandiri mengelola pengeluaran dan pendapatan dari berorganisasi. Kami mulai berpikir bagaimana kegiatan aktivisme dan kesenian yang kami lakukan bisa menghidupi dirinya.

Namun sayang sekali, akibat persoalan keanggotaan dan berbagai kesibukan Pasirputih di luar, *basecamp* tersebut sempat sepi selama beberapa bulan, dan pada awal 2014, semua barang dan arsip Pasirputih dikeluarkan dari gedung tersebut tanpa peringatan oleh Pemda Lombok Utara. Pada saat itu, banyak sekali arsip Pasirputih yang rusak karena hujan dan panas, serta banyak barang lain hilang tak berjejak. Akhirnya, kami terpaksa kembali ke rumah awal sekretariat Pasirputih.

Karena arsip semakin banyak, anggota juga bertambah, sementara ruang di rumah awal tidak cukup untuk kebutuhan kerja Pasirputih,

Untuk dibaca bersama

pada akhir 2015 kami nekat menyewa rumah yang lebih luas. Kami berkeliling di dua kecamatan, Pemenang dan Tanjung, dan akhirnya memutuskan menyewa rumah di Dusun Karang Baru, Desa Pemenang Timur, yang berukuran 8 x 13 meter. Sebuah rumah yang cukup besar bagi kami saat itu, dan harga sewanya pun cukup mahal untuk ukuran di Pemenang. Beruntung sekali kami waktu itu, sebab di waktu yang bersamaan, bekerjasama dengan Forum Lenteng, kami melaksanakan program Akumassa Chronicle yang akhirnya melahirkan Bangsal Menggawe, sebuah festival rakyat yang diinisiasi Pasirputih. Lewat dana program tersebut, kami bisa mengamankan sekretariat untuk dua tahun pertama. Akhirnya, sejak akhir 2015 sampai awal 2018, kami bermarkas di lokasi tersebut. Secara lokasi dan suasana sekitar, rumah ini cukup baik. Namun sayang sekali, karena rumah itu masih berstatus sengketa, kami tidak betah di rumah ini.

Pada akhir 2018 kami memutuskan pindah, mencari rumah yang berada di pinggir jalan utama, tidak ada konflik keluarga, dan mudah diakses. Akhirnya kami pindah ke rumah di Jalan Raya Senggigi, Dusun Mekar Sari, Desa Pemenang Barat. Rumah ini cukup besar, memiliki halaman luas, dan berada di jalur utama. Namun, karena gempa Lombok pada 5 Agustus 2018, rumah ini roboh, temboknya hancur, dan tidak bisa ditempati lagi. Ditambah lagi, saat itu kami semua pindah ke kamp pengungsian.

Selama enam bulan di pengungsian, kami akhirnya dipinjami sebidang tanah yang kira-kira seluas setengah lapangan bola. Di atas tanah inilah kami kemudian mendirikan pondok kecil dan bangunan hunian sementara untuk terus melanjutkan kegiatan Pasirputih. Karena tidak enak diam berlama-lama dalam status ‘minjam,’ kami akhirnya menyewa tanah itu untuk 10 tahun. Saat ini, di tanah itulah kami melanjutkan kerja Pasirputih, di Gang GOR Bulu Tangkis Pemenang, Dusun Karang Subagan Daya, Desa Pemenang Barat, Kecamatan Pemenang, Lombok Utara.

Untuk dibaca bersama

Gambar 3. *Basecamp* Pasirputih.
Lokasi: Gang GOR Bulu Tangkis Pemenang, Kr. Subagan Daya (2018).
Sumber: Pasirputih.

Untuk dibaca

Dalam bayangan kami, paling tidak dalam sepuluh tahun ke depan Pasirputih tidak perlu repot memikirkan gedung. Sejak awal 2019 sampai saat ini, kami sudah menanam banyak kenangan di atas tanah itu. Kenangan yang membawa kami pada mimpi: "Semoga kelak tanah ini akan menjadi milik Pasirputih."

Finansial

Dalam bayangan kami di masa-masa awal, saat Pasirputih masih belum punya tempat sendiri (2010-2013), paling tidak kami punya pemasukan untuk ganti uang listrik Bapak saya yang rumahnya kami tempati, atau paling tidak saat kawan-kawan sibuk berdiskusi dan masuk waktu makan, ada uang untuk sekadar membeli mie instan,

kopi, dan rokok. Dari beberapa anggota yang tersisa di Pasirputih, tidak semuanya memiliki pekerjaan tetap. Hanya satu atau dua orang, itu pun dengan penghasilan yang jauh di bawah rata-rata. Jangankan untuk menghidupi Pasirputih, menghidupi diri saja sudah susah. Maka, kami memanfaatkan kecakapan merekam dan mengedit video sebagai salah satu cara untuk bisa menghasilkan sedikit uang untuk bisa mempertahankan Pasirputih.

Kami aktif mempromosikan diri untuk bisa mendokumentasikan acara-acara keluarga seperti sunatan, pernikahan, atau acara apa pun, termasuk mendokumentasikan kegiatan-kegiatan kantor pemerintahan baik pemerintahan desa, kecamatan, atau dinas-dinas kabupaten.

Tentu itu semua tidak cukup, sebab biaya menjalankan organisasi ternyata tidak sedikit. Oleh karenanya, kami aktif membuat program-program dan menawarkan program tersebut ke pemerintah. Satu-dua proposal dapat didanai, namun lebih banyak lagi yang tidak direspon. Saking capeknya, suatu ketika kami membuat instalasi proposal dalam sebuah acara kesenian. Semua proposal yang sudah kami susun kami gantung dan pajang menjadi satu instalasi.

Selain mengambil peran sebagai tukang rekam pernikahan dan bikin-bikin proposal, kami juga sempat membuat usaha sablon. Lewat teman yang lebih dahulu buka usaha sablon, kami belajar bagaimana cara *nyablon* yang baik. Terlebih lagi pada 2012, kawan-kawan Serrum dari Jakarta datang dan memberikan pelatihan sablon. Ternyata, usaha sablon ini cukup lancar dan menjanjikan karena saat itu di Lombok Utara anak-anak muda suka bikin baju kelompok. Sedikit banyak, dari usaha sablon ini kami bisa menjalankan roda organisasi.

Sejak 2012 hingga 2018, Pasirputih masih belum memiliki pengelola unit usaha yang stabil. Dana biasanya kami dapat dari program yang kami ajukan ke berbagai pihak. Sementara itu, untuk menjalankan roda organisasi, kami menyimpan sekian persen dari dana yang kami dapatkan tersebut.

Namun sejak pertengahan 2019, kami memiliki Divisi Unit Usaha. Divisi Unit Usaha kami dirikan untuk mencapai kemandirian berorganisasi. Dari tabungan Pasirputih, kami memberikan modal kepada beberapa sub unit usaha, Serba Bisa Advertising, Warung Tani, dan Dahrun Kopi. Selain itu, melalui Divisi Unit Usaha ini, kami mencoba menjalin kerjasama dengan perusahaan tertentu. Sampai saat ini, kami baru bekerjasama dengan The This-Kon, sebuah usaha rumah inap di Gili Meno. Kami menandatangani kontrak bersama yang berisi bahwa setiap tahun The This-Kon akan memberikan sekian persen dari pendapatannya untuk Pasirputih.

Untuk dibaca bersama

Gambar 4. Produk benih yang dijual Warung Tani.
Sumber: Pasirputih.

Gambar 5. Penginapan The This-Kon, salah satu mitra Pasirputih. Lokasi: Gili Meno (2017).
Sumber: Aksara Tani.

Untuk berbagi bersama

Gambar 6. Produk Dahrun Kopi.
Sumber: IG @dahrunkopi.

Program

Sementara itu, dalam hal program, seperti yang saya sedikit jelaskan di atas, pada awalnya program Pasirputih sangatlah acak dan tidak terukur. Apa yang bisa kami lakukan, kami lakukan. Namun kerja utama, yakni menulis dan membuat video (mengarsip peristiwa sosial), adalah program wajib. Kami banyak melakukan kegiatan temporer, yang belakangan membuat kami lelah.

Sejak 2013, kami mencoba memikirkan program yang lebih terarah dan terukur. Program awal Pasirputih berkisar pada: peningkatan bagasi pengetahuan; arsip; usaha mandiri dan; acara tahunan.

Setiap minggu, kami membuat lokakarya dan mengundang siapa saja sebagai pembicara, terutama dari kalangan seniman dan budayawan. Selain itu, program mingguan yang kami laksanakan adalah pemutaran film dan membaca berjamaah. Saat ini, kami memiliki perpustakaan yang setiap minggu kami gelar di Jalan Raya Bangsal. *Ngelapak* ini bukan untuk menjual, tapi untuk dipinjamkan

Untuk dibaca bersama

kepada mereka yang setiap Minggu pergi jalan-jalan ke Bangsal. Program ini selesai karena buku kami habis dipinjam dan stok buku kami berkurang.

Sementara itu, di awal-awal, kami kerap melakukan proyek pengarsipan. Proyek ini biasanya mengajak dan melibatkan anak-anak muda di Pemenang. Metode yang kami lakukan adalah melakukan lokakarya di dusun-dusun, tinggal di sana selama satu hingga dua bulan, sampai akhirnya kami memproduksi tulisan, video, dan film.

Kemudian, dalam hal usaha mandiri, kami mendirikan divisi usaha mandiri dan membuat label Kemumun Production. Lewat label ini, kami mengelola video pernikahan, percetakan, dan warung kopi.

Untuk *event* tahunan, saat itu kami masih memanfaatkan Hari-hari Besar Nasional. Di samping itu, kami memiliki *event* tahunan, yakni Kemah Remaja, yang biasanya kami adakan akhir tahun. Program Kemah Remaja ini kami adakan sejak 2011 sampai saat ini.

Sejak 2014-2018, program di Pasirputih menjadi lebih matang. Kami kemudian memilah dan memilih, mana program mingguan, semesteran, dan tahunan. Saking banyaknya program, kadang kami tidak bisa melaksanakan semuanya, dan sering kalang-kabut dalam pelaksanaannya. Akhirnya, setiap program yang serupa kami gabungkan, dan kami pun memiliki tiga kategori program:

1.	Distribusi Pengetahuan	Berajah Aksara
		Kelas Wah Diskusi Forum
		Bioskop Pasirputih
		Aksara Tani
2.	Produksi	Produksi Buku/Tulisan
		Produksi Film
3.	Peristiwa Kebudayaan	Bangsal Menggawe
		Beyoung Art Camp

Untuk dibaca bersama

Jika melihat program Pasirputih secara umum, kita bisa menyimpulkan bahwa pada dasarnya program-program yang ada di Pasirputih adalah ruang pendidikan alternatif bagi masyarakat Pemenang dan Lombok Utara. Sebab, Pasirputih fokus pada persoalan produksi dan distribusi pengetahuan.

Berajah Aksara, misalnya, adalah platform yang digagas sebagai gerakan riset kolektif—untuk melihat potensi ruang dan peristiwa massa—melalui pengarsipan dan pembacaan ulang terhadap realitas masyarakat. Pembacaan tersebut tertuang dalam bentuk tulisan, foto, video, dan peristiwa budaya, yang dibingkai melalui narasi-narasi kecil warga untuk menghasilkan kebaruan gagasan dan bentuk. Berajah Aksara memiliki platform *online,* www.berajahaksara.org, dan di sinilah kami menuangkan tulisan, gagasan, dan pembacaan ulang terhadap isu-isu sosial-kemasyarakatan.

Sama halnya dengan program Aksara Tani, yaitu program berbasis pengetahuan pertanian, seni, dan literasi media. Dalam praktiknya, program ini bekerja sama dengan warga lokal, mengelola lahan/tanah pekarangan rumah untuk dijadikan kebun skala rumahan, kemudian diberdayakan sebagai salah satu sarana ketahanan pangan masyarakat lokal dan ruang untuk menggiatkan gerakan literasi pertanian. Sejak dimulainya program ini pada 2017, kami mematangkan konsep gerakan literasi pertanian. Alhasil, kami menginisiasi Sekolah Mendea, semacam akademi yang menjadi ruang bagi anak muda untuk mempelajari pertanian, seni, dan aktivisme. Intinya, kami mencoba mencapai titik ketika kami bisa mengartikulasikan literasi pertanian dengan lebih akademis dan menyusun kurikulum yang bisa diterapkan tidak hanya di Pasirputih, namun juga dalam kurikulum sekolah formal. Sebab, kami berpikir, dengan karut-marutnya kurikulum pendidikan di Indonesia, kita memiliki peluang untuk masuk dan menularkan gagasan kita pada generasi berikutnya.

Untuk dibaca bersama

Gambar 7-9. Presentasi Aksara Tani.
Lokasi: Gili Meno (2017).
Sumber: Pasirputih.

Gambar 10. Presentasi Aksara Tani
(memasak bersama warga berkolaborasi dengan koki lokal).
Lokasi: Gili Meno (2017).
Sumber: Pasirputih.

Kemudian, dalam proses program pendidikan alternatifnya, Pasirputih memanfaatkan dan mengelola materi lokal yang ada di Pemenang dan atau Lombok Utara. Materi lokal selama ini tidak atau belum dilihat sebagai sumber pengetahuan. Hal ini tentu disebabkan oleh hegemoni pengetahuan modern yang mendasarkan pengetahuan atas apa yang sudah tersusun di Barat atau di pusat-pusat kota. Pasirputih mencoba melawan pandangan ini dengan memunculkan materi lokal hingga layak menjadi pengetahuan bersama.

Hal itu bisa dilihat dari bagaimana Pasirputih mengartikulasikan Pemenang atau Lombok Utara sebagai laboratorium yang memiliki banyak sekali materi yang bisa dibahas dari berbagai sudut pandang, seperti ikatan *Mempolong-Merenten,*[2] yang bisa dibedah dalam kajian relasi sosial atau relasi ekonomi, dan perbedaan tiga agama

[2] Mempolong-Merenten adalah ikatan sosial masyarakat Lombok Utara yang bermakna satu saudara satu ikatan.

Untuk dibaca bersama

di Pemenang, yang bisa dijadikan materi dalam studi perdamaian, serta pengetahuan-pengetahuan pertanian dan kelautan lokal untuk menambah khazanah pengetahuan populer.

Pasirputih adalah salah satu perkumpulan yang aktif menyuarakan betapa berharganya pengetahuan lokal, tidak hanya kepada orang luar, namun juga kepada masyarakat Pemenang dan Lombok Utara itu sendiri. Hal ini tentu tidak mudah, apalagi masyarakat Pemenang juga dihadapkan pada realitas bahwa pengetahuan dalam pendidikan-pendidikan formal pun bersumber dari kebijakan pusat. Sebut saja di sekolah, bagaimana anak-anak sekolah di Pemenang diajarkan tari Bali dan melupakan tarian Sireh Tebango, yang menjadi tarian khas Pemenang. Juga kealpaan dalam melihat seni tradisi komedi Rudat Terengan sebagai bagian penting dalam sosio-religi masyarakat Pemenang, karena tidak diajarkannya materi lokal ini di sekolah. Pasirputih, bersama Rudat Setia Budi Terengan, kemudian mencoba menciptakan kebaruan-kebaruan dalam tubuh rudat sehingga saat ini rudat sudah menjadi ikon kebanggaan Lombok Utara.

Dalam hal mengelola materi lokal, tantangan terberat adalah masyarakat itu sendiri, dalam arti medan perjuangan sesungguhnya adalah mengatasi persoalan laten masyarakat. Tidak mudah mengajak masyarakat Pemenang kembali ke Pantai Bangsal, melihat potensi yang ada di Bangsal, saat industri pariwisata di Tiga Gili (Gili Air, Gili Meno, dan Gili Trawangan) di tangan pemerintah lokal menjadi andalan pendapatan daerah. Oleh karenanya, membangun relasi yang baik dengan masyarakat adalah yang lebih utama daripada mengelola materi itu sendiri. Jika relasi sudah terbangun, materi apa pun bisa diolah bersama.

Langkah selanjutnya adalah mengajak pemerintah lokal dalam mewujudkan cita-cita bersama masyarakat. Pasirputih mempercayai bahwa kerja maksimal bisa terwujud jika antara masyarakat dan pemerintah memiliki kesamaan pijakan.

Untuk dibaca bersama

Gambar 11. Salah satu proyek bersama masyarakat yang digagas oleh seniman residensi Bangsal Menggawe. Lokasi: Kr. Subagan Daya, Pemenang (2017).
Sumber: Pasirputih.

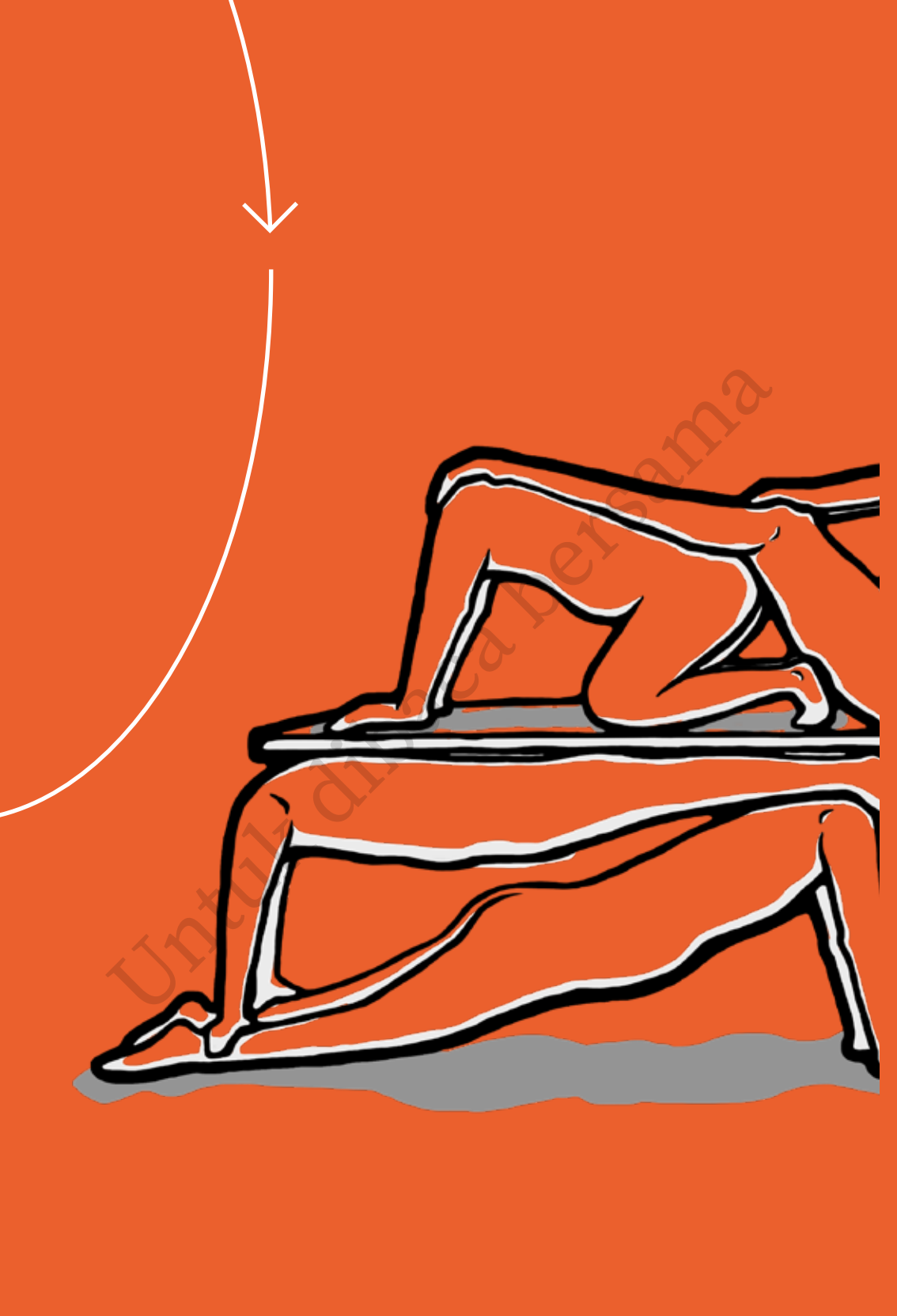
Gambar 12. Monumen Pemenang yang digagas saat Bangsal Menggawe. Lokasi: Dusun Jeliman Ireng, Desa Pemenang Timur (2018).
Sumber: Pasirputih.

Dalam konteks ini, Pasirputih selalu mengutamakan keinginan masyarakat. Salah satu contoh adalah dalam setiap pelaksanaan Bangsal Menggawe, Pasirputih selalu mengutamakan usulan masyarakat. Jika masyarakat tidak mau ada acara formal (semacam acara yang terlalu banyak sambutan dan protokoler), acara formal yang ditawarkan pemerintah tidak akan terwujud. Bersama representasi masyarakat (tokoh-tokoh masyarakat), Bangsal Menggawe selalu menjadi festival yang diinisiasi oleh warga, dikerjakan oleh warga, dan dirayakan juga oleh warga.

Hampir dalam setiap program Pasirputih, keterlibatan masyarakat dan pemerintah adalah dua hal yang utama. Pasirputih selalu mendatangi kepala pemerintah lokal untuk sekadar melaporkan kegiatan Pasirputih, baik dalam bentuk laporan lisan ataupun laporan tertulis. Hal ini dirasa penting untuk memberikan gambaran kepada pemerintah terkait apa saja yang telah dilakukan oleh komunitas. Belakangan, relasi ini menempatkan Pasirputih pada posisi yang cukup baik. Dalam setiap Musyawarah Rencana Pembangunan (Musrembang), baik tingkat pemerintah desa ataupun pemerintah kabupaten, Pasirputih selalu dilibatkan. Kesempatan ini lalu dimanfaatkan oleh Pasirputih untuk menyuarakan program-programnya, dan mengkritisi program pemerintah.

Lombok Utara, 2020

Untuk dibaca bersama


Untuk dibaca bersama

Lumbung
Berbagi Daya, Berbagi Kuasa

Untuk dibaca bersama

Renal Rinoza

Bersama rumah, lumbung adalah fitur utama sistem pengetahuan masyarakat perdesaan Nusantara. Sebagai sistem pengetahuan, lumbung tidak hanya difungsikan sebagai tempat penyimpanan padi melainkan juga sebagai tempat ritus-ritus sosial dan harian dilangsungkan. Di samping itu, penting untuk menempatkan lumbung sebagaimana halnya rumah, yaitu entitas budaya yang memiliki kapasitas untuk memberikan kontinuitas sosial.[1] Lévi-Strauss mengungkapkan, lumbung merupakan bagian tak terpisahkan dari budaya masyarakat berbasis rumah (*house societies*), sebagaimana juga diyakini oleh masyarakat yang menekankan pentingnya budaya pertanian.[2]

Dengan kata lain, lumbung menjadi tempat untuk mengingat dan menghubungkan rentang kesinambungan tertentu dengan masa lalu. Dalam hal ini, lumbung berfungsi sebagai tempat persambungan kosmis dengan leluhur maupun dewi padi. Bahkan, lumbung dikatakan sebagai tempat peristirahatan bagi arwah-arwah, setelah berbulan-bulan di ladang menahan teriknya matahari. Bagi masyarakat Kanekes, Banten, misalnya, lumbung adalah tempat berteduhnya Dewi Padi, Nyi Pohaci, setelah padi ditanam di ladang selama berbulan-bulan.[3] Demikian juga halnya dengan petani Bali, yang memanen padi dengan sangat hati-hati agar biji-biji padi tidak terjatuh satu pun ke tanah dan tertinggal dengan saudaranya yang lain. Jika itu terjadi, biji-biji padi tersebut akan bersedih hati karena mereka akan berpisah untuk selamanya. Selain itu, karena roh Dewi Sri sudah turun dan masuk ke dalam biji-biji padi,[4] padi yang dibawa menuju lumbung harus dimanjakan agar tidak kesal. Sementara itu, lumbung bagi masyarakat Toraja, Sulawesi Selatan, adalah tempat pemujaan roh

Untuk dibaca bersama

[1] James J. Fox, "Comparative Perspectives on Austronesian Houses: An Introductory Essay," dalam *Inside Austronesian Houses: Perspectives on Domestic Designs for Living,* ed. James J. Fox (Canberra: ANU E Press, 2006).
[2] Roxana Waterson, "Houses and the Built Environment in Island South-East Asia: Tracing some shared themes in the uses of space," dalam, *Inside Austronesian Houses: Perspectives on Domestic Designs for Living,* ed. James J. Fox (Canberra: ANU E Press, 2006), hlm. 230.
3 Robert Wessing, Bart Barendregt, "Centred on the source: Hamlets and houses of Kanekes (Baduy)" dalam *Indonesian Houses: Volume 2: Survey of Vernacular Architecture in Western Indonesia,* ed. R. Schefold, Peter J.M. Nas (Leiden: KITLV Press & Brill, 2008).
[4] N.C. van Setten van der Meer, *Sawah Cultivation in Ancient Java: Aspects of Development during the Indo-Javanese Period, 5th to 15th Century* (Canberra: ANU Press, 1979).

padi, menandakan orientasi kosmologis yang menghubungkan "dunia atas" yang bersifat ilahiah dan sakral.[5]

Di Kebudayaan Nusantara, lumbung sering dihubungkan dengan ranah domestik dan dunia keperempuanan; ia terkait erat dengan fungsi reproduksi dan kesuburan. Namun demikian, Waterson mengingatkan bahwa kita jangan sampai terjebak dalam pemahaman gender yang berasal dari ide-ide Barat, yang menganggap ranah domestik sebagai bentuk subordinasi perempuan.[6] Ranah domestik pada lumbung bukanlah bentuk pemisahan antara ruang domestik dengan ruang publik, namun lebih mengenai ikatan simbolis yang mendalam antara perempuan dan biji-bijian padi. Ikatan ini adalah cermin peran ekonomi dan produksi penting yang dimainkan oleh perempuan—berbeda dengan pembagian ruang gender ekonomi kapitalistik yang menempatkan ranah domestik perempuan di bawah dalam hierarki ruang publik, bahkan mengidentifikasinya sebagai ruang tanpa kekuasaan. Selain itu, dalam ranah domestik pada lumbung ini terdapat hubungan mendalam antara kesuburan pertanian dan perempuan, antara kapasitas perempuan sebagai pengasuh sumber kehidupan dengan pertanian sebagai sumber pangan. Maka, Waterson melanjutkan bahwa ada kesinambungan kesakralan dan kesucian, yang secara daya kuasa dijiwai dengan kekuatan vital, pada gagasan lumbung sebagai wilayah domestik perempuan, dalam konteks masyarakat berbasis rumah.[7]

Bertolak dari gagasan ini, rahim sebagai sumber kehidupan, tekan Waterson, berfungsi sebagai permulaan untuk jaringan yang lebih luas lagi tentang proses kehidupan dan reproduksi kelompok sosial, yang dengan sendirinya identik dengan rumah.

Demikian halnya dengan kasus *sopo*, lumbung di Batak Toba, meskipun dalam hal ini lumbung diasosiasikan sebagai ranah laki-laki. Pada sopo, gudang loteng, tempat padi disimpan, dianggap sebagai ruang

[5] Brian Auersbach, "The House, The Rice and The Buffalo: Cosmological Perceptions in the Indigenous Architecture of Austronesia," dalam *SPAFA Journal,* Vol. 2 (2018).
[6] Waterson (2006), hlm. 232, 235.
[7] *Ibid*, hlm. 237.

Untuk dibaca bersama

perempuan, sementara ruang bawahnya merupakan domain laki-laki. Dalam pemahaman terkait asosiasi gender di Batak Toba, *sopo* dipertentangkan dengan *ruma* (rumah), yang diklasifikasikan sebagai perempuan. Meskipun bertentangan, secara simbolis keduanya saling melengkapi dan saling bergantung. Asosiasi pertentangan ini penting untuk memproses hubungan dialektis yang mengundang kehidupan, dan sifat pertentangan itu dipandang secara positif bagi dunia orang hidup.[8] Pada aras ini, lumbung diasosiasikan sebagai daya pendauran-hidup yang dimiliki dewa padi, yang terungkap pada panen setiap tahun. Dengan demikian, lumbung adalah siklus rotasi antara orang mati dan persiapan kelahiran kembali. Dalam hal ini, dapat dipahami mengapa lumbung juga berisi benda-benda pusaka yang menghubungkan antara orang-orang yang masih hidup dengan arwah leluhur beserta dewa-dewa lainnya. Mereka semuanya tinggal satu rumah atau setidaknya tinggal di kompleks rumah yang sama. Arwah leluhur dan dewa-dewa inilah yang memastikan kesinambungan antara kesuburan lahan dan siklus reproduktif manusia.[9]

Ruang Bersama di Lumbung

Sebagaimana sudah sempat disinggung di atas, lumbung sebagai gagasan sumber kehidupan berfungsi sebagai titik pijak untuk memperbanyak simpul jaringan kehidupan dan reproduksi kelompok sosial. Selain penuh ungkapan simbolis dan kosmis, lumbung menampilkan hubungan-hubungan sosial, pembagian kerja antara laki-laki dan perempuan, pertemuan-pertemuan, dan segala hal yang berhubungan dengan denyut kehidupan sehari-hari. Misalnya, lumbung umumnya mempunyai balai-balai di bagian bawahnya, yang dipergunakan sebagai tempat pertemuan untuk membicarakan hal-hal penting terkait komunitas kampung seperti penjadwalan menanam, panen, pengaturan irigasi, kelahiran, kematian; tempat menerima

[8] Gaudenz Domenig, "Inverted Posts for the Granary: Opposition and Reversal in Toba Batak architecture," dalam *The House in Southeast Asia: A Changing Social, Economic and Political Domain (NIAS Studies in Asian Topics No. 28),* ed. Stephen Sparkes (London, New York: Signe Howell, RoutledgeCurzon, 2003), hlm. 204, 209.

[9] Koji Sato, "Menghuni Lumbung: Beberapa Pertimbangan Mengenai Asal-Usul Konstruksi Rumah Panggung di Kepulauan Pasifik," dalam *Antropologi Indonesia* 49 (1991), hlm. 31-47; Roxana Waterson, *The Living House: An Anthropology of Architecture in South-East Asia* (Singapore: Oxford University Press, 1990).

Untuk dibaca bersama

tamu; bermusyawarah; dan untuk bersantai menikmati segelas kopi di petang hari. Fungsi sosial pada lumbung terwujud dalam desain arsitektural serta orientasi dan organisasi spasialnya. Dengan demikian, ruang sosial di lumbung adalah tempat aktivitas kehidupan sehari-hari berlangsung secara ritmis. Untuk beberapa kasus, fungsi lumbung di Jawa Barat, seperti di masyarakat Kanekes dan Kasepuhan Banten Kidul, terlihat mencolok di momen-momen tertentu seperti saat upacara *seren taun,* ketika diselenggarakan ritual penyimpanan padi yang sangat meriah dan khidmat di setiap lumbung desa (*leuit*). Pada momen *seren taun* ini, fungsi sosial lumbung sebagai jaringan kehidupan dan reproduksi sosial mendapatkan limpahan energinya, yang oleh antropolog disebut sebagai *smangat* atau *smanat* (spirit) dari hubungan mutualisme antara arwah leluhur, dewa-dewa, dan manusia yang hidup.[10] Praktik mutualisme ini terjalin dalam semangat kebersamaan, kerjasama, solidaritas sosial, dan gotong royong. Tentunya, kerja sama dan semangat gotong royong ini adalah hasil hubungan dialektis dari proses perkembangan alami kesinambungan ekologi masyarakat petani dalam dimensi praktik penggunaan ruang bersama yang dalam perkembangannya kini disebut *the commons*.

Untuk dibaca bersama

Gambar 1. *Rijstschuur voorzien van houtsnijwerk* (Lumbung Padi berukir). Lokasi: Fort de Kock, Bukittinggi, Sumatera Barat. (1850/1900).
Sumber: Woodbury & Page, CC0 1.0, Koleksi Rijksmuseum, Belanda.

[10] Waterson (1990), hlm. 158; Waterson (2006), hlm. 230; van deer Meer (1979), hlm. 101.

Gambar 2. *Kinderen en volwassenen bij een rijstschuur*
(Anak-anak dan orang dewasa di gudang beras).
Lokasi: Batipuh, Sumatera Barat (ca. 1895 - ca. 1905).
Sumber: Christiaan Benjamin Nieuwenhuis, CC0 1.0, Koleksi Rijksmuseum, Belanda.

Gambar 3. *Uma Lulik* (Rumah Leluhur).
Lokasi: Aldeia Macausa, Irabin de Baixo, Timor Timur.
Sumber: Isabel Nolasco, CC BY-SA 4.0.

Untuk dibaca oleh siswa

Gambar 4. *Inlandse kinderen stampen rijst* (Anak-anak Hindia menumbuk nasi).
Lokasi: Jawa Barat.
Sumber: Tropenmuseum, CC BY-SA 3.0.

- dibaca bersama

Gambar 5. *Leuit* (Lumbung padi tradisional Sunda).
Lokasi: Sirnarasa, Sukabumi, Jawa Barat.
Sumber: Wibowo Jatmiko, CC BY-SA 3.0.

Lumbung sebagai Fitur *the Commons*

Dalam proses kesinambungan ekologi di masyarakat petani, lumbung menempati posisi penting karena berhubungan dengan siklus kehidupan. Dalam topologi masyarakat lumbung, pusat kehidupan adalah padi. Sebagai makanan pokok, padi menyediakan asupan energi yang penting untuk melanjutkan hidup. Oleh karena itu, wajar sekali apabila dalam masyarakat yang bergantung pada budi-daya padi, banyak kegiatan budaya terpusat pada lumbung, tempat dewa padi dipuja.[11] Dalam hal ini, ritus pemujaan dewa padi bersama praktik-praktik ruang keseharian lainnya di lumbung merupakan pendauran hidup berdasarkan daur ekologi yang sangat spesifik. Pendauran ini memerlukan penataan aspek material dan spiritual, yang berhubungan secara dialektis. Masyarakat dengan budidaya pertanian tak terlepas dari sistem pengetahuan (*cognitive system*) mereka dan pengaturan diperlukan untuk menjaga keberlangsungan sumber-sumber pangan. Keberlangsungan ini perlu dijaga, ditata, dan dikelola karena adanya keterbatasan sumber ekologis dan layanan alam. Seperangkat sistem pengetahuan yang Dobrowolski catat sebagai *'wise-sayings'* ini terbentuk dari pengalaman, kemampuan resepsi, dan persepsi pendengaran dan visual.[12] Dobrowolski melanjutkan bahwa sistem pengetahuan yang dimiliki masyarakat petani ini memang ditransmisikan secara lisan dan melalui gambar-gambar. Singkatnya, transmisi dalam bentuk auditorial dan visual memungkinkan pengetahuan diserap dengan ketepatan yang lebih besar. Ini termasuk, di atas segalanya, formula linguistik yang tersusun rapi dan sangat ekspresif, dalam gubahan sajak-sajak berisi analisis dan pengumuman meteorologis, fakta-fakta tentang kondisi iklim, informasi terkait pertanian dan peternakan, pengajaran agama dan moral, serta keseluruhan pengalaman. Banyak dari rumusan pengetahuan ini kemudian dikategorikan sebagai peribahasa. Dalam kasus masyarakat lumbung, contoh dari formula *wise-sayings* di komunitas petani Jawa adalah pedoman Pranata Mangsa, yang

[11] Sato, *ibid.*
[12] Kazimiers Dobrowolski, "Peasant Traditional Culture," dalam *Peasant and Peasant Societies* (Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Education, Penguin Books Ltd., 1975).

Untuk dibaca bersama

memberikan bekal pengetahuan bagi petani tentang kalender musim tanam, panen, klimatologi, wabah penyakit, dan serangan hama serta cara penanganannya. Tentunya, sistem pengetahuan ini merupakan produk pengetahuan *the commons* masyarakat berbasis agrikultur yang spesifik dan khas di setiap tempat.

Berdasarkan dinamika pengetahuan yang *sui generis,* saat-saat kritis seperti musim paceklik menjadikan lumbung sangat penting secara pertimbangan ekonomis. Lumbung menjadi tempat penyimpanan cadangan pangan yang cukup untuk musim panen selanjutnya. Dalam hal ini, ada rasa kecukupan[13] dan makna ekonomi moral (*subsistence*),[14] mengingat lumbung juga berfungsi sebagai tempat persediaan cadangan ketika bencana. Nilai-nilai moral subsisten ini adalah model khas rezim *the commons.* Di samping itu, dalam hal pembagian daya dan pembagian kuasa, setiap orang, baik laki-laki maupun perempuan, memainkan peran untuk saling melengkapi sekalipun terdapat inversi dan pertentangan dalam prosesnya. Secara seksualitas, lumbung adalah simbol penyatuan antara elemen

> **...lumbung membiakkan proses-proses reproduksi sosial masyarakat seperti terwujud dalam bentuk kerja sama, gotong royong, proses pengambilan keputusan, dan musyawarah—dan lebih penting lagi, hubungan-hubungan yang sangat manusiawi di bawah lumbung.**

Untuk dibaca bersama

[13] Ecologist, "Whose Common Future?: Reclaiming the Commons," dalam *Environment and Urbanization Vol. 6, No. 1* (1994).
[14] Veronika Bennholdt-Thomsen, Maria Mies, "Defending, Reclaiming and Reinventing the Commons," dalam *Canadian Journal of Development Studies/Revue canadienne d'études du développement* 22:4 (2001), hlm. 997-1023.

perempuan dan laki-laki, sementara sebagai pelanjut kehidupan, lumbung membiakkan proses-proses reproduksi sosial masyarakat seperti terwujud dalam bentuk kerja sama, gotong royong, proses pengambilan keputusan, dan musyawarah—dan lebih penting lagi, hubungan-hubungan yang sangat manusiawi di bawah lumbung.

Lumbung dan Bagaimana Agenda Keberlanjutan Kolektif Seni di Indonesia ke Depan?

Berangkat dari pengalaman masing-masing kolektif dan atau komunitas, seperti pengalaman di Gudskul Ekosistem, misalnya, makna lumbung ditempatkan sebagai kerja-kerja kolaboratif, pertukaran gagasan, berbagi waktu dan sumber daya, serta penciptaan ruang bersama yang memungkinkan untuk membangun ekosistem seni yang cakupannya diperluas. Praktik berkesenian berlangsung di tengah-tengah masyarakat dan menjadi bagian tak terpisahkan dari masyarakat itu sendiri. Praktik berkesenian seperti ini adalah upaya dan respons atas kian beratnya tantangan yang akan dihadapi ke depan—belum lagi dihadapkan pada situasi rentan dan tak menentu. Oleh karena itu, di tengah situasi dan laju perubahan yang kian cepat, ruangrupa, Serrum dan Grafis Huru Hara membangun satu model baru medan jelajah berkesenian yang berangkat dari "gagasan seni yang tengah melebar," berupa sebuah ekosistem yang bertolak dari gagasan "seluruh sumber daya—baik yang kasat maupun tak kasat mata—ditabung dan disimpan";[15] yang terinspirasi dari gagasan mengenai lumbung.

Namun dalam gagasan tersebut makna lumbung ditempatkan sebagai kerja-kerja kolaboratif, pertukaran gagasan, berbagi waktu dan sumber daya, serta penciptaan ruang bersama yang memungkinkan untuk membangun ekosistem seni yang cakupannya diperluas. Ekosistem yang didirikan oleh tiga kolektif seni ini dalam perkembangannya bertransformasi menjadi GUDSKUL: Studi Kolektif dan Ekosistem Seni Rupa Kontemporer. Dengan berlandaskan pada nilai-nilai perkawanan, solidaritas, kesetaraan dan kebersamaan,

[15] ruangrupa, *Lumbung*, Issue No. 1 (2020).

Untuk dibaca bersama

ekosistem Gudskul mendorong terciptanya kerja kolaboratif, lintas disiplin dan perluasan jejaring.

Sementara itu, kolektif lain seperti Kerjasama 59 di Surabaya, Jawa Timur, juga memiliki pengalaman berkesenian yang hidup di tengah-tengah masyarakatnya. Baru-baru ini, mereka tergerak membuat Pawon'e Arek-Arek, sebuah platform dapur umum kolektif yang menyediakan makanan gratis siap santap bagi siapa saja yang membutuhkan di tengah-tengah pandemi COVID-19. Prakarsa ini didorong oleh semangat saling tolong-menolong, saling berbagi dan menguatkan rasa solidaritas terhadap sesama, yang digerakkan secara kolektif dan swadaya. Dalam pengertian ini, prakarsa Pawon'e Arek-Arek bisa diletakkan sebagai praktik *the commons*, yang menempatkan komunitas dalam pengertian *oikonomia*, yakni reproduksi manusia dalam rumah tangga sosial dan hubungan timbal-balik untuk menopang kelangsungan hidup bersama[16], terlebih pada saat momen-momen kritis. Tentunya, sejumlah pengalaman dari masing-masing kolektif terbangun atas dasar hubungan yang setara, cair dan timbal balik—ia tidak dipertukarkan di luar batas logika pertukaran negara dan pasar.[17] Apa yang dipraktikkan oleh Gudskul Ekosistem, Kerjasama 59 dan kolektif lainnya adalah apa yang oleh Hardt dan Negri sebut sebagai praktik *multitude*,[18] yaitu praktik di mana proses pengisian ruang hidup bersama, saling berbagi sumber daya, komunikasi dan pertukaran gagasan dan barang berlangsung.

Praktik *multitude* ini diproduksi dengan mempromosikan sebuah pertemuan yang menyenangkan—semisal budaya *nongkrong* atau *cangkrukan*—dan membawanya pada penciptaan tubuh sosial dengan kapasitasnya yang semakin diperbesar. Pembesaran spektrum kapasitas ini sedang terus dicoba oleh beragam kolektif dengan mewadahi beraneka ragam sumber daya untuk bisa tumbuh-kembang, bertahan hidup dan menjaga agenda keberlanjutan kolektif itu sendiri.

[16] Veronika Bennholdt-Thomsen, Maria Mies (2001), hlm. 997-1023.
[17] David Harvey, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Revolution* (London & New York: Verso, 2012).
[18] Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (New York: The Penguin Press, 2004).

Untuk dibaca bersama

Dalam hal ini, Stavrides menekankan bahwa praktik-praktik yang ia sebut *commoning* ini berorientasi pada penciptaan ruang bersama sebagai bentuk strategi bertahan hidup kolektif dari kondisi yang rentan dan terancam.[19] Namun demikian, kemampuan bertahan hidup ini adalah batas-batas di mana kita menemukan bentuk solidaritas dan kesamaan ruang dari subyek yang berbeda-beda.

Oleh karena itu, agenda keberlanjutan kolektif seni ke depan sekiranya mengambil bentuknya dalam hubungan sosial timbal-balik dari masyarakat lumbung. Pengertian lumbung yang mewakili kebersamaan dan daya hidup akan tetap selalu berdenyut dengan pembagian daya dan kuasa yang saling bergantian dan bekerjasama di antara sesama "warga ekosistem" ataupun individu-individu yang menghidupi kolektif itu sendiri.

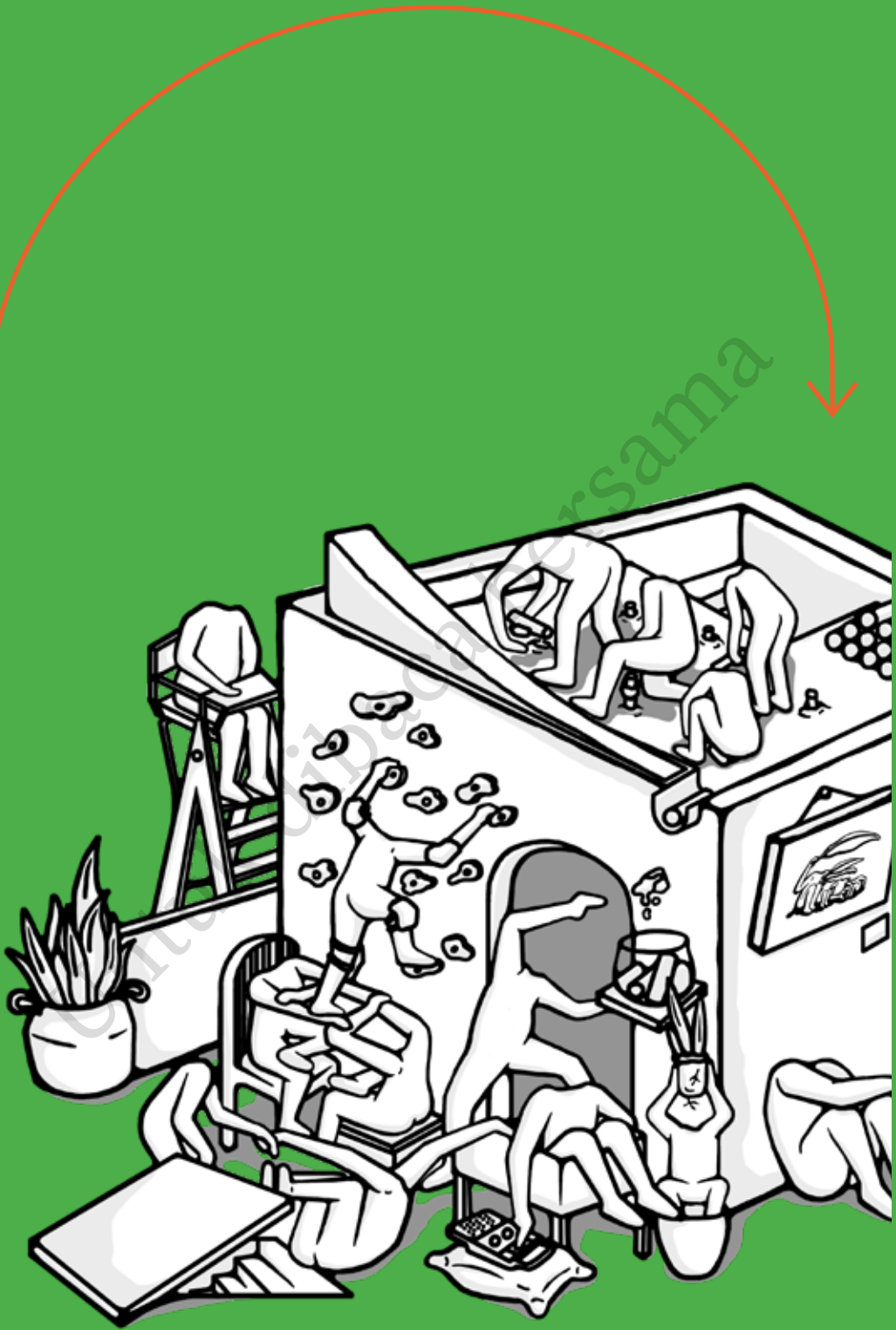
Berangkat dari lumbung sebagai sumber kehidupan adalah pijakan awal untuk memperluas jaringan gagasan tentang proses kehidupan dan reproduksi kelompok sosial.[20] Dan, praktik-praktik ruang bersama di ekosistem kolektif seni—dengan mengambil nilai-nilai lumbung—dapat terus hidup dan menjadi "inkubator bagi transformasi lebih luas"[21] di mana seni tidak terpisah dari kehidupan dan menjadi denyut kehidupan itu sendiri.

Bogor, 2020

Untuk dibaca bersama

[19] Stavros Stavrides, *Common Space: The City as Commons* (London: Zed Books, 2016).
[20] Waterson (2006), Hlm. 237.
[21] ruangrupa (2020).

Untuk dibaca bersama



Sekarang atau Sepuluh Tahun Lagi?

Tidak dibacabersama

disunting dan ditulis ulang oleh
Ajeng Nurul Aini

"*Gimana* ya, bayar listrik/internet bulan depan? Belum lagi bayar sewa kontrakan! Ya, mesti siap-siap angkut barang kalau diusir atau disuruh pindah sewaktu-waktu. Program ini mesti terus lanjut! Pakai format apa lagi, ya?! *Gimana* supaya tetap bisa punya pemasukan yang stabil? Ayo bikin proposal! Jangan lupa disimpan sebagian! Duh, *enggak nyambung*, nih! Bikin usaha apa ya, enaknya? Lahan depan kosong, bisa diapain, ya? Wah! Ada banyak orang, nih! Mungkin ada yang bisa diberdayakan. Besok kita gajian, *yeay!* Punya ruang tapi *enggak* punya uang! Puasa dulu, nih! Kok, *enggak* ada yang respons grup Whatsapp, ya?! Ah, mungkin itu hanya perasaanmu saja! Awas, tetangga keberisikan! Jangan lupa *sowan* ke Pak RT!"

Sebuah obrolan mengenai praktik kolektif dan upaya keberlanjutannya bersama Ajeng Nurul Aini, Angga Wijaya dan Gesyada Siregar (Gudskul Ekosistem, Jakarta), Adhari Donora, Heri Budiman dan Husin (Rumah Budaya Sikukeluang, Pekanbaru), Adin (Hysteria, Semarang), Anang Saptoto (Ruang MES 56, Yogyakarta), Bunga Siagian (Jatiwangi art Factory, Majalengka), Hairun Nisa (Sanggar Anak Akar, Jakarta), Leonhard Bartolomeus (kurator seni rupa), Muh. Rais dan Rahmat Arham (SIKU Ruang Terpadu, Makassar) dan Rahmadiyah "Ama" Tria Gayathri (Forum Sudut Pandang, Palu).

Gagasan utama FIXER 2010 adalah isu mengenai bagaimana ruang dipertahankan, diperebutkan dan digunakan pada proses perkembangan ruang publik pasca 1998 menjadi refleksi dalam bagian ini. Satu dekade sudah berlalu (setidaknya, pada saat proses buku ini dibuat), tentu banyak yang sudah terjadi dalam perkembangannya; ada yang lanjut dan tidak, ada juga yang asyik-asyik saja sendiri. Pertanyaannya mungkin bukan hanya bagaimana bisa berumur panjang atau supaya bisa berumur panjang. Tetapi, bagaimana ke depannya bisa terus saling terhubung, mendukung dan berbagi sumber daya?

Untuk dibaca bersama

Obrolan selama tiga jam melalui aplikasi Zoom berjalan cukup baik. Gangguan teknis terjadi sesekali saat hujan mulai turun, membuat sebagian responden terpental atau suara menjadi tidak jelas. Makna tentang ruang, keberlanjutan ekonomi mandiri dan gagasan, juga regenerasi dan aspek krusial dalam konteks keberlanjutan menjadi poin-poin pembahasan kami. Obrolan ini merupakan pemantik awal untuk setidaknya bisa terus membicarakan hal-hal tersebut, supaya ke depan bisa memiliki format-format baru untuk berbagi ruang, siasat, pengalaman, pengetahuan dan, tentunya, sumber daya atau potensi yang dimiliki.

Pembicaraan di bawah ini telah disalin, diterjemahkan dan disunting untuk memperjelas konteks tanpa mengurangi substansi pembicaraan.

Ajeng Nurul Aini (Ajeng): Oke! Jadi, dari hasil survei formulir FIXER yang kita sebarkan itu. Bicara tentang ruang, ternyata sebagian besar memang memiliki ruang fisik. Menurut kalian, apakah masih penting memiliki ruang fisik dalam kerja kolektif saat ini? Di 2010, kepemilikan ruang menjadi penting di konteks saat itu.[1] Lalu, di saat ini, karena adanya pandemi, apakah ruang fisik itu masih diperlukan? Silakan bagi yang ingin menjawab duluan.

Heri Budiman (Heri): Sikukeluang sendiri kebetulan, kalau soal ruang fisik, tidak menyewa. Kebetulan tempat saya sendiri yang menjadi Rumah Budaya Sikukeluang. Jadi, tidak ada sewa. Dan, menurut saya, *tetep* masih penting. Walaupun sampai sekarang kita belum berhasil atau belum bisa mewujudkan komunitas yang formal. Dalam arti kata, sampai saat ini kita juga tidak punya legalitas seperti akta notaris. Kenapa ruang fisik penting untuk Sikukeluang? Karena Sikukeluang itu seperti *hook* dari berbagai macam komunitas. Seperti Husin, misalnya, dia juga punya Teater Lorong. Kecuali Acong, yang memang murni Sikukeluang. Atau, Ade, yang juga punya serempak.org. Jadi, kita tidak punya aturan baku. Tidak punya kartu anggota. Tidak punya susunan

[1] Ade Darmawan,"Memperbaiki Siklus Mata Rantai yang Putus," dalam katalog *FIXER 2010*. hlm. 8-13.

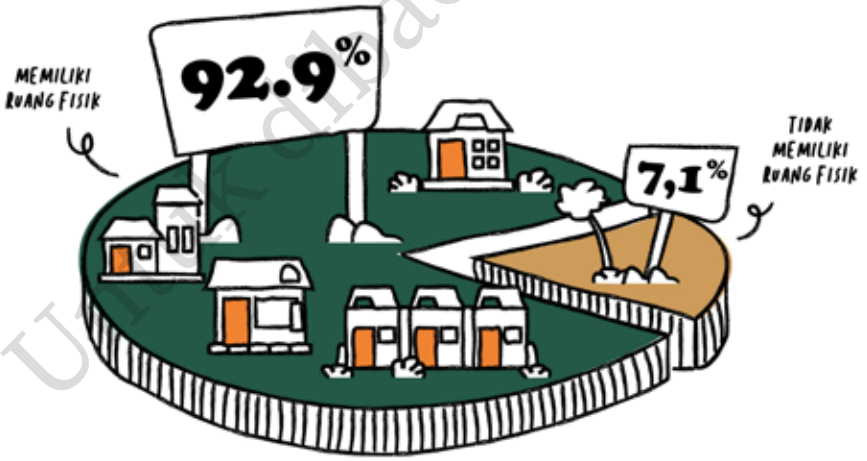
Untuk dibaca bersama

organisasi formal. Jadi, satu-satunya yang kita punya itu, ya itu tadi, ada rumah tempat kita berkumpul, tempat kita *ngobrol* apa *aja*; tempat kita diskusi *macem-macem*. Dan, di situ juga ada warung untuk tempat kita *ngopi*. Ruang fisik itu bisa membuat kita punya ikatan emosional yang lebih ketika kita bertatap muka.

Ajeng: Rais bagaimana?

Muh. Rais (Rais): Mungkin sama, ya. Jadi, ruang fisik sangat penting bagi SIKU Ruang Terpadu. Sebelum ada SIKU kami sudah sering *nongkrong*, *gitu*. Tapi, tempat *nongkrongnya mencar-mencar*; kadang di rumah Arham; kadang di kontrakannya siapa *gitu*... Dan, dari apa yang kita obrolkan waktu itu sangat sedikit yang terwujud karena tidak ada ruang fisik yang bisa membuat kami berfikir, "Oke! Kita akan kembali lagi untuk melanjutkan yang kemarin dibicarakan." Jadi, kami kemudian melihat ruang fisik memiliki fungsi merekamnya *gitu.*

Ruang Fisik



Untuk dibaca bersama

Rahmat Arham (Rahmat): Dan, yang paling penting, buat main *gaple*, sih. Hahaha!

Rais: *Enggak* ada, soalnya, *gaple online*. Hahaha!

Angga Wijaya (Angga): Menambahkan sedikit pertanyaan, ya. Mungkin bisa juga (disampaikan) bagaimana mengaktivasi ruang sekarang? Kondisi ruang sekarang irisannya banyak banget, kan? Kita membayangkan juga ruang digital. Ruang-ruang fisik seperti apa yang dibayangkan teman-teman kolektif untuk bisa berkelanjutan, *gitu*?

Adin: *Gini*, ya. Pertama-tama, kalau dianggap sebagai akumulasi kapital, (ruang) itu memang penting. Karena itu adalah aset dan properti. Terus, kalau dikaitkan dengan fungsi ruang, tidak selalu perlu diaktivasi. Bahkan, untuk menyimpan alat-alat, kemudian inventaris segala macam itu juga butuh ruang karena hampir setiap kolektif punya alat produksi (sendiri). Itu akan memangkas biaya-biaya sewa (sehingga uangnya bisa dialokasikan) untuk hal lain. Nah, ada pertanyaan lanjutan; ruang ini apa, sih, sebetulnya? Apakah ruang sebagai aset dan properti itu? Atau, ruang aktivasi *gitu*? Karena kalau ruang diaktivasi, artinya ruang juga butuh pemrograman. Beda dengan ruang yang difungsikan sebagai penyimpan aset.

Angga : Iya, memaknai ruang, bukan aktivasi *aja*, *gitu*.

Adin: Hysteria sendiri, sejak kita tidak masuk dalam "peta ruang" dalam Pameran FIXER 2010, memaknai ruang itu penting dan tidak penting. Tidak punya ruang juga *enggak* apa-apa asal ada tempat untuk menyimpan aset. Tapi justru, ketika kita sudah berjejaring dengan kampung-kampung—juga berbagai komunitas dan segala bentuknya itu—akhirnya ruang itu bisa diciptakan di mana pun. Aku juga *mikir* kalau sekarang orang-orang bisa berbisnis tanpa menggunakan aset, apakah mungkin kita membayangkan ruang yang *kayak gitu* juga? Misalnya, *kayak* Agoda, Gojek, segala macam itu,

Untuk dibaca bersama

mereka *start-up* yang kemudian tidak punya aset fisik, sebetulnya. Tapi, (mereka) mengandalkan jejaring aset yang sudah ada. Nah, aku *enggak* tahu, sih—kalau dalam pikiran paling liarku—apakah hal itu juga bisa dimungkinkan dalam kerja kolektif di masa depan?

Ajeng: Kalo menurut Bunga, *gimana*?

Bunga Siagian (Bunga): Menurut *gue*, ruang itu, kan, sebenarnya juga di mana kita mem-*branding* diri pada publik, *gitu*. *Elu* komunitas apa? Apakah kolektif seni, atau biro arsitek, kah? Nah, yang menarik itu sebenarnya perkembangan kolektif. Lima sampai sepuluh tahun terakhir, yang identitasnya, tuh, *sebenernya* sangat ambigu. "Ini biro arsitek, kok *ngerjainnya gitu-gitu*?" Label identitas di dalam ruang itu sendiri justru dihindari. Karena ketika dipekerjakan publik, itu menimbulkan sebuah jarak *gitu*. Jadi, *kayak*, "Oh, kolektif ini biasa bikinnya acara A, B, C, D. Berarti *gue enggak* bisa masuk ke situ." Sekarang, tuh, muncul komunitas-komunitas yang sangat tergantung pada kebutuhan lokasinya sendiri: kadang mereka dibutuhkan sebagai A; kadang mereka dibutuhkan sebagai B; kadang bisa sebagai C, D. Makanya, sangat cair. Ya, mungkin itu *kayak* ada suatu *shifting*. Kolektif (mengalami) perubahan. Bagaimana kita mempersepsi *lo* itu, ya dari generasi sebelumnya. *Gitu aja*, sih.

Ajeng: Oke. Tadi menarik, sih, poin dari Bunga. Kalau ada hubungannya dengan generasi sebelumnya, mungkin nanti bisa dibahas sesi selanjutnya. Nisa atau Ama mungkin mau menambahkan? Atau, Mas Rangga? Nisa, silakan!

Hairun Nisa (Nisa): Oke! Untuk Sanggar Anak Akar, ruang fisik menjadi penting. Jadi, teman-teman, informasi saja, Sanggar Anak Akar itu, kan, organisasi pendidikan yang memang konsentrasi untuk anak-anak pinggiran. Anak-anak itu harus mempunyai ruang. Tapi, kita beberapa kali sempat diusir juga oleh warga sekitar karena pada saat itu sebagian anak-anak jalanan itu memang komunitas *punk* yang

Untuk dibaca bersama

penampilannya *serem-serem gitu*, terus tindikan segala *macem gitu*. Akibatnya, kita diusir beberapa kali. Ada kecurigaan atas kristenisasi juga. Itu membuat kami diusir, sampai pada akhirnya memang kami mencari jalan lagi, dan sampai akhirnya membuat *fundraising* untuk Sanggar Anak Akar. Akhirnya, kami bisa bangun rumah di tahun 2000-an. Nah, kebetulan hal yang paling disukai anak-anak itu, kan, pendekatan lewat kesenian, musik dan teater. Juga patung dan sablon. Nah, pendekatan yang paling berhasil buat anak-anak pinggiran itu, ya lewat kesenian. Tentu, ruang fisik akhirnya menjadi penting. Karena Sanggar Anak Akar ini, kan, juga menjadi rumah. Karena, memang, pada akhirnya banyak anak-anak yang boleh tinggal bersama kami. Jadi, sampai saat ini, Sanggar Anak Akar mencoba membuat sebuah sekolah alternatif. Dan, memang sudah banyak sekali ruangannya. Kalau sebelum kena gusur, ya, waktu tahun 2017, kami punya ruangan studio musik, ada ruang seni rupa, ada aula teater. Seperti itu. Sampai akhirnya terkena gusur. Sekarang sedang membangun kembali ruangan-ruangan itu.

Ajeng: Oke. *Thank you,* Nisa! Tapi, rumah yang digusur itu *udah* jadi milik sendiri juga ya, Nisa?

Nisa: Sudah.

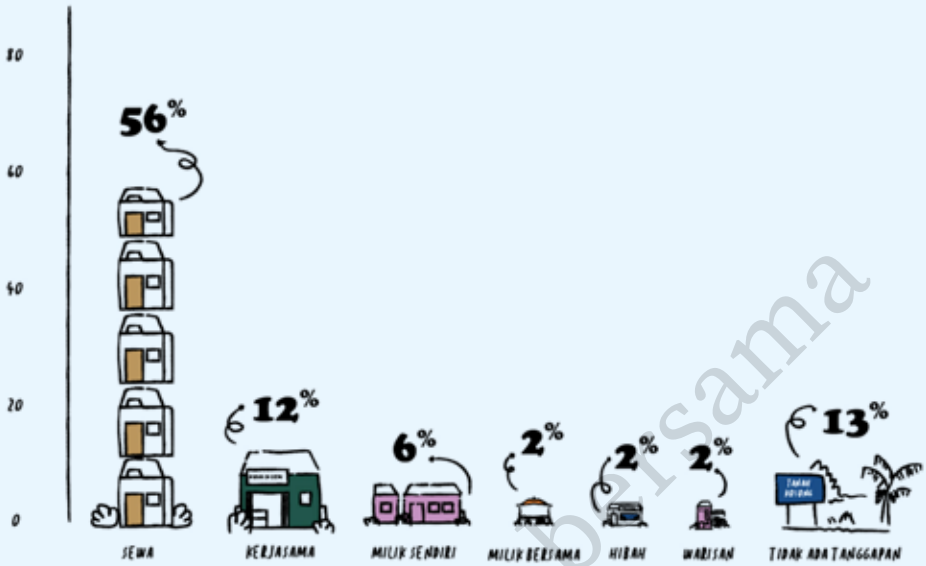
Ajeng: Oke. Mungkin sebelum ke Ama, boleh sedikit dari Mas Rangga kali, ya? Karena MES 56, kan, terlibat juga di FIXER 2010. Mungkin Mas Rangga bisa sedikit menjelaskan, bukan cuma fungsi penting, tapi juga mungkin seperti yang tadi Angga bilang, adakah perubahan pandangan terkait ruang? Silakan, Mas Rangga!

Rangga Purbaya (Rangga): …

Ajeng: Yuhuu! Mas Rangga? Kok, *ilang*, ya? Hahaha! Oke, karena Mas Rangga *gone*, langsung ke Ama *aja*, ya? Silakan Ama! Mungkin, untuk konteks di Palu agak berbeda, ya.

Untuk dibaca bersama

Status Kepemilikan Ruang



Ruang masih memiliki fungsi penting bagi kerja-kerja kolektif. Melalui ruang-ruang yang dimiliki, mereka mengadakan berbagai kegiatan dan berkumpul. Bagi sebagian kolektif, keberadaan ruang bersama ini juga berarti adanya sebuah titik berkumpul atau ruang tongkrongan tempat mereka dapat menghabiskan waktu bersama. Ruang-ruang ini dimiliki kolektif dengan berbagai cara. Sebagian kecil dari mereka mampu memiliki ruang permanen sendiri sementara sebagian besar kolektif mendapatkan ruang dengan cara menyewa. Bahkan, ada sebagian yang menyewa tanah, namun mendirikan bangunan permanen di atasnya. Sebagian lain mendapatkan ruang dengan cara menumpang dan bekerjasama dengan pemilik ruang. Meski demikian, dengan perkembangan teknologi informasi dalam sepuluh tahun belakangan, sebagian kolektif mulai memindahkan kerja-kerja mereka pada ruang-ruang virtual. Kebutuhan atas ruang dapat digantikan dengan berbagai aktivitas yang dapat dilakukan melalui jejaring internet.

Untuk dibaca bersama

Gesyada Siregar (Gesya): Di Palu, pasti fungsi ruang berbeda. Di Semarang juga. Mungkin, di Palu punya *concern* tersendiri terkait perlu tidaknya ruang.

Rahmadiyah Tria Gayathri (Ama): Kalau di Palu sendiri, *sebenernya*—apalagi di kolektif saya—memang sejak awal ruang itu dibangun untuk bekerja dan tidak dibuka untuk publik. Jadi, karena hampir semua anggota kolektif kami tidak berkantor atau tidak bekerja harian, ruang komunitas ini kemudian menjadi tempat kami bekerja personal. Pas pandemi, kan, semuanya pada di rumah dan sibuk buat kerja-kerja personal *gitu* dan ruang kami tidak terlalu sering diaktivasi. Inisiatif kerja-kerja yang sifatnya lepas kayak *gitu* itu baru *kebangun* lagi ketika kita ketemu semua.

Gesya: Oke! Tadi, kan, juga disebutkan fungsi ruang—entah sebagai tempat bernaung, tempat bekerja—tapi juga, kemudian, di perkembangan terkininya, pemahaman kita akan ruang berkolektif itu bukan cuma ruang yang dimiliki, tapi juga bagaimana bisa memanfaatkan—*kayak* tadi Adin bilang—dari ruang-ruang publik, sampai *kayak* poskamling (pos keamanan lingkungan) segala *macem gitu*, dan itu, kan, juga menjelaskan praktik komunikasi masyarakat. Katakanlah, semacam *gimana* praktik kolektif berjangkar sama daerah di mana dia berada. *Nah, gimana*, sih, upaya teman-teman dalam membangun pemahaman tetangga-tetangga, warga sekitar, mengenai praktik-praktik yang kalian bikin? Dan, apakah juga, itu memengaruhi program-program yang kalian buat?

Ama: Karena konteksnya Palu, kemarin pas 2018, ada bencana,[2] jadi kami punya kesadaran bahwa ruang itu penting, karena banyak banget anggota yang kehilangan rumah dan akhirnya ruang kolektif itu ya jadi *kayak basecamp* kami, jadi rumah tinggal sementara buat teman-teman yang belum punya rumah. Dan, akhirnya bikin kami juga punya hubungan harmonis dengan warga sekitar karena di momen itu kami kemudian dikenal sebagai salah satu relawan yang sejak awal memang tinggalnya di situ. Karena waktu itu tidak ada jaringan, lampu mati

[2] Pada 28 September 2018, gempa dan tsunami melanda Kota Palu (Sulawesi Tengah) dan sekitarnya.

Untuk dibaca bersama

selama satu minggu lebih. Akhirnya secara sadar kami ngumpulin teman-teman yang punya logistik, yang masih punya tabungan untuk *ngebantu* warga terdekat. Waktu itu, kami mikirnya, sebelum *ngebantu* orang, kita *ngebantu* keluarga masing-masing. Jadi, semua anggota kolektif, tuh, dikumpulin, terus (jika) mereka kekurangan beras, saling barter *gitu*. Akhirnya, secara tidak langsung warga sadar bahwa kolektif kami memang bagian dari kota ini.

Gesya: Jadi, *turning point* untuk bangun pemahaman, tuh, pada saat bencana terjadi, *gitu*, ya? Sebelum-sebelumnya apakah belum terbangun relasinya atau *gimana*, Ma?

Ama: Kami, kan, tinggalnya, tuh, *kayak* di tengah kota banget, ya. Di samping panti asuhan. Dan, di situ ada kelompok-kelompok (garis) keras. Pendekatan kami se-*simple* tetangga kita mau *nikahan*, nih, terus mereka butuh fotografer, ya *udah* anak-anak pada bantu. Anaknya tetangga depan mau bikin undangan, anak-anak pada *ngebantu* desain. Inget waktu itu, pas bencana, kan banyak anggota kami yang pulang kampung, terus waktu kembali kami dikirimi buah-buahan dari kampung *gitu* sama tetangga.

Gesya: *Thank you*, Ama! Sudah berbagi cerita untuk membangun komunikasi sama tetangga, sama warga. Mungkin Mas Adin juga banyak *project* bareng warga, *kayak* Tengok Bustaman.[3] Mungkin juga bisa *ceritain*, ya; bagaimana strategi komunikasinya? *Gimana* tanggapan warga sekitar mengenai proyek-proyek seni Hysteria? Silakan, Mas Adin!

Adin: Tapi itu bukan tetangga, *lho!* Kita sampai sekarang juga tidak baik *gitu*. Hahaha! Jadi, tidak apa-apa kalau misalnya tidak baik-baik *amat jelasin* ke tetangga. Kan, masih ada tetangga-tetangga jauh *gitu*. Sebenarnya, tergantung konteksnya mau apa, sih? Apa pun itu, menurut aku tergantung kebutuhannya. Kalau di sini, misalnya, di

[3] Proyek Tengok Bustaman merupakan proyek seni yang diselenggarakan oleh Hysteria di Kampung Bustaman, Purwodinatan, Semarang Utara. Pertama kali dilaksanakan di 2013 dalam rangkaian proyek dinamika pengetahuan perkotaan.

Untuk dibaca bersama

lingkungannya Hysteria, tetangganya tidak asyik-asyik *amat*, ya tidak usah peduli-peduli *amat* juga tidak apa-apa, sih. Hahaha! Kan, masih bisa peduli di tempat lain *gitu*.

Ajeng: *Gue* menambahkan sedikit. Mengutip tulisan Ade Darmawan di katalog FIXER 2010, kelompok-kelompok seniman ini muncul karena ada kebutuhan untuk bersama-sama bikin ruang. Terus, biasanya, kan, seniman berdiri sebagai pusat gagasan atau kesadaran, tapi terus berkembang dengan segala macam perubahan dan percepatan yang terjadi di masyarakat. Seperti, misalnya, pendekatan mereka lebih kolaboratif, di mana posisi mereka sebagai seniman secara cair berubah menjadi kolaborator atau mediatornya. Kami *pengen* tahu dari kawan-kawan sendiri, apakah sebenarnya juga memerhatikan atau sadar akan tanggapan dari masyarakat sekitar? Dari praktik yang kalian lakukan di tempat masing-masing itu bagaimana? Atau apakah ada yang menginspirasi?

Adin: Jadi, kata kuncinya justru, apa pun yang bisa membangun sentimen atau solidaritas sosial. Bisa melalui cerita, bisa melalui situs, bisa melalui artefak, bisa melalui tempat *nongkrong* atau apa pun yang berkaitan dan bisa memantik memori kolektif. Itu bisa digunakan untuk mengorganisir massa. *Udah,* itu aja kuncinya. Makanya, di riset-riset awal itu aku biasanya tidak pernah *ngomong* soal struktur sosial. Kadang-kadang hanya *ngomongin* soal keseharian dan hal-hal personal. Justru, karena sangat personal itu, maka kami bisa memetakan kecenderungan orang atau sekelompok masyarakat. Terus dari sana kan, kalau misalnya mau kita pantik-pantik untuk terlibat, jadi enak, tuh!

Ajeng: Yang lain ada yang mau jawab atau menanggapi, mungkin? Kalau bagi SIKU Ruang Terpadu *gimana*?

Rais: Keterlibatan dengan masyarakat sekitar sebenarnya jadi salah satu *concern* kami yang paling penting, ketika kami sadar (kalau) ini

Untuk dibaca bersama

lokasinya—tadi sudah sempat disinggung—sebenarnya tidak terlalu ramah untuk membuat kebisingan karena komplek perumahan. Tapi, pada akhirnya, kami juga *tetep* perlu mencari jalan agar itu tidak menjadi kendala. Pada bulan-bulan pertama kami menempati tempat ini, kami langsung *ngobrol* dengan Pak RT, terus berbaur dengan warga sekitar.

Misalnya, sama tukang bakso. Kami bisa menjalin hubungan dengan cara kasih tahu *kalo* kami besok-besok mungkin ada acara dan akan mengundang orang, *gitu.* Coba, deh, di jam-jam *segini,* abang baksonya lewat sini mungkin bisa banyak yang beli.

Rais: Nah, ruang tamu kami itu pernah jadi semacam pos ronda. Jadi, teman-teman warga *nongkrong* di sini untuk *ngejagain* lingkungan sekitar sampai pagi *gitu.*

Rahmat: Paling, ya... salah satu aktivasinya, yaitu kerja bakti sama *nongkrong*, sih. *Udah, gitu* aja. Sama *pinjemin* meja ping-pong buat *dipake* di sekitaran buat turnamen ping-pong.

Rais : Iya, iya. Akhirnya dari situ kami *kayak udah* rutin berbagi fasilitas. Berbagi aset. Mereka lagi butuh apa, dan kita punya, kami *pinjemin.* Begitu juga sebaliknya. Kami lagi mau buat acara tapi tidak ada *sound system,* ya *udah, minjem* di Pak RT. *Gitu-gitulah* kira-kira. Kebetulan, Pak RT usahanya peminjaman *sound system.* Hahaha!

Gesya: Oh, oke! Mungkin pertanyaan lanjutan buat SIKU—selain siasat seperti main *gaple*, menjaga pos ronda, mungkin sebenarnya yang *pengen* kita kejar juga itu bagaimana bisa menjadi sebuah praktik artistik. Apakah berpengaruh ke program-program atau *project* artistik yang kalian kerjakan *gitu*? Sejauh apa dampaknya?

Rais: Dampak ke kegiatan kesenian kami itu untuk sekarang, yang sangat-sangat terlihat, warga akhirnya mulai membuka diri

Untuk dibaca bersama

untuk datang, mengenali dan mempelajari apa yang kami lakukan. Akhirnya begitu.

Gesya: *Thank you*, Agen SIKU! Sekarang Sikukeluang. Kan, praktik-praktik Sikukeluang banyak bekerja sama dengan masyarakat. Kemudian, mengolah alam yang dipunyainya sebagai bagian dari karya. Mungkin bisa *ceritain* singkat. Bagaimana mengajak sebagian masyarakat atau tetangga sekitar untuk terlibat di dalam praktik artistik Sikukeluang. Mungkin bisa (diceritain) singkat *gitu*. Ade atau Kang Heri, mungkin? Karena ada Dinas Kerimba.[4] Dan juga beberapa produk sama Lab Kiblat,[5] mungkin bisa *share* singkat tentang strategi itu?

Heri: Kalau di Sikukeluang, kebetulan tempat kami bukan di permukiman padat. Tapi, di jalan yang besar. Jadi, tetangga itu hanya kiri, kanan, belakang sama depan. Dan, jaraknya juga dipisahkan (bidang) tanah yang lebar-lebar. Jadi, tidak serumit bertetangga, lah. Cuma, biasanya seperti kata Adin tadi ya, biasa sih tetangga *rese* itu, *rese*-nya kalau *udah* acara musik-musikan. Apalagi Ade musiknya *noise*. Jadi, (kami) pernah didatangi tetangga sebelah karena *sampe* jam 12 *malem* masih *noise-noise*-an *gitu*. Tapi, ditegur baik-baik saja oleh tetangga. Tidak sampai menggunakan kekerasan atau *ngomong*-nya *nyakitin*. Cuma *diingetin aja,* ini *udah* malem, *mbok* dikecilkan. *Gitu*, sih.

Gesya: Kalau, misalnya, sama masyarakat luas *gitu*, Bang Heri?

Heri: Kegiatan kami memang banyak di masyarakat, ya. Hanya, pendekatannya ya, seperti itu tadi. Karena mungkin kami seniman, jadi modal gitar, *nongkrong*, nyanyi bareng, kemudian *gaplean*, semua itu *udah* bisa diterima di masyarakat. Karena (penampilan sehari-hari) kami, kan, tidak formal. Biasa (pakai) celana pendek, terus tidur kadang-kadang sembarangan. Terus, biasanya, teman-teman, kalau kami di desa

[4] Dinas Kerimba adalah program wisata berbayar yang diinisiasi oleh Rumah Budaya Sikukeluang. Sebanyak dua atau empat peserta berwisata ke kawasan Rimbang Baling sambil mengerjakan tugas khusus seperti: membersihkan area lab kiblat, merawat tanaman kopi, membuat tempat pemandian, dll.
[5] Lab Kiblat merupakan laboratorium terbuka untuk seniman, peneliti dan warga untuk meramu hasil explorasi alam maupun masyarakat adat yang ada di rimbang baling melalui residensi seniman, penelitian, lokakarya, pertunjukan dan pameran.

Untuk dibaca bersama

itu malah tidurnya *mencar-mencar*. Bisa di rumah siapa saja *gitu*, loh. Rimbang Baling[6] itu kan, sebuah desa terpencil, ya. Jadi, ketika didatangi, orang sempat bingung. "Kok orang mau tinggal?" Umpamanya, di sana kan, tidak ada toiletnya, jadi kalau pipis ke sungai. Mereka malah bangga ada tamu, *gitu* loh. Dan, kami selalu melakukan pendekatan yang cair. Di situ juga ada teman-teman NGO (*Non-Government Organization*) lain, seperti NGO lingkungan, misalnya. Mereka dan program-program mereka sama-sama kaku. Seperti, misalnya, penyuluhan atau diskusi. Jadi, menurut masyarakat, kami lebih cair. Ada yang mau *nambahin*, Ade?

Adhari Donora (Ade): Kalau di kota, maksudnya di Pekanbaru, memang yang seperti itu tidak setiap waktu. Kalau misalnya ada teman yang mampir, ya *udah* dibikinkan acara. Karena di tempat kami, kan, memang ada studio *semi-outdoor* dan semua orang boleh main. Jadi, ke jalan *kedengeran.* Ke tetangga juga *kedengeran*. Tapi, itu musiknya yang enak di telinga tetangga. Emang sesekali berisik. Ya, wajar, lah. Kan, eksperimental. Hahaha! Tapi, yang di Rimbang Baling memang salah satu cara kami itu, ya membaurkan seniman dengan masyarakat. Misalnya, *kayak* residensi. Beberapa residensi yang kami bikin di Rimbang Baling, mau *enggak* mau (seniman residensnya) harus terlibat secara aktif. Nah, itu memang hal yang tepat untuk mendekatkan diri dengan masyarakat. Siapa tahu juga bisa mendekatkan diri dengan anak kepala dusunnya. Siapa tahu?

Gesya: Ini disapa dulu! Hallo Mas Anang! Ganti pemain, nih, *kayak*-nya.

Ajeng: Mas Rangga barusan *japri* (kontak via nomor pribadi). Mati lampu, katanya. Hahaha!

Anang Saptoto (Anang): Hey, halo! Hahaha!

Gesya: Sekarang *ngomongin* tentang praktik artistik yang berjangkar sama konteks lokal. Tadi teman-teman *udah share.* Sejauh ini, yang

[6] Rimbang Baling adalah kawasan yang dijadikan Suaka Margasatwa dan kaya akan ekosistem sebagai hutan hujan rendah di daerah Riau.

Untuk dibaca bersama

mungkin ke Sanggar Anak Akar, sih. Karena tadi kita dengarkan fokusnya ke anak-anak pinggiran. Pernah *ngalamin* digusur segala *macem*. Mungkin bisa *diceritain* juga, *gimana* strateginya Sanggar Anak Akar—terutama lewat keseniannya—untuk nge-*grab* masyarakat sekitar, *gitu*?

Nisa: Pernah ada satu kasus kami *disamperin* (warga) karena lingkungan sekitar tidak suka. Tapi, setelah itu kami akhirnya membuat kesepakatan, antara Sanggar dan lingkungan sekitar. Jadi, kesepakatan-kesepakatan seperti, maksimal main musik berisik itu *sampe* jam sembilan, lalu kalau ada azan berhenti dulu. Karena kalau kami beraktivitas memang berisik. Jadi, kami *dekatin* Pak RT, Pak RW terlebih ya, itu penting banget. Jadi, sama seperti yang lain, bahwa Karang Taruna di sana juga *zonk*. Dan mereka melihat peluang, "Oh, ada Sanggar. Barangkali Sanggar itu bisa dipadukan dengan anak-anak muda di situ." Sampai akhirnya, kami bisa diterima dan kami jadi saling butuh. Artinya, ketika lingkungan sekitar butuh ruang Sanggar untuk kegiatan mereka, seperti hajatan atau apa, kami fasilitasi. Kalau kami butuh teman-teman anak muda di sana untuk bantu Sanggar juga jadi enak. Jadi, (ada) hal-hal kecil yang bikin kami saling butuh, terus akhirnya, ya *udah*, jadi keluarga, dan mereka sangat *welcome*. Sampai akhirnya kami harus pindah rumah lagi. Nah, kami harus *ngulang* lagi, nih, dinamika-dinamika *kayak gitu* dari awal.

Gesya: Oke! *Makasih*, Ama. Sekarang kita ke Ruang MES 56. Bagaimana melibatkan masyarakat, atau tanggapan apa dari masyarakat mengenai praktik-praktik yang dibikin sama Ruang MES 56. Mungkin bisa cerita singkat, Mas.

Anang: Oke. Kalau di MES sendiri, *sebenernya* keterlibatan warga itu ada di dalam beberapa program, ya. Misalnya, *kayak* dulu awal-awal sebelum MES 56 jadi *kayak* sekarang, MES itu sangat terbuka. Misalnya, buat rapat RT, acara-acara warga *kayak* Idul Adha, menyembelih sapi *gitu-gitu*. Itu yang pertama. Terus yang kedua, di sisi program itu kami memanfaatkan momen-momen sosial, misalnya, *kayak* dapur

Untuk dibaca bersama

umum atau 17 Agustusan. Kami juga sering memprioritaskan warga setempat untuk diajak membuat sesuatu, yang bisa jadi *output*-nya nanti dipamerkan di MES 56. Selain itu, yang cukup *regular* itu adalah pemutaran film. Dalam hal ini, Café Society. Jadi, kalau di MES sendiri kan, ada bioskop reguler yang dikelola oleh tiga kelompok, yaitu MES 56, Festival Film Dokumenter sama Bakudapan Food Study Group. Kami mengelola bioskop, namanya Café Society, yang seharusnya—sebelum pandemi itu—rutin setiap hari Selasa memutar film dan membuka dapur untuk kemudian ada teman-teman yang jualan masakan di dapur itu. Nah, Café Society sendiri punya dua platform. Model pertama yang ada di MES. Kami men-*setting* satu ruangan untuk bioskop. Nah, model yang lain adalah Café Society Extra, yang memang kemudian tidak melulu di dalam MES. Seringnya diselenggarakan di kampung-kampung sekitar MES, dengan kepanitiaan yang melibatkan anak-anak muda di sekitar kampung itu. Kadang di lapangan badminton atau di halaman rumah siapa. Jadi *kayak* layar tancap *gitu*. Itu cukup sering. Filmnya juga kadang-kadang warga meminta film yang bertemakan ini, ini, ini. Terus, kita coba carikan film-film yang diproduksi di Jogja atau sekitarnya. Selebihnya, standar aja. Kalau, misalnya, ada beberapa pemberitahuan seperti ada rapat RT/RW, itu memang *udah* menjadi kewajiban MES untuk terlibat dalam hal-hal yang sifatnya *kayak gitu*.

Ajeng: *Trims,* Mas Anang! Bunga mau ada tambahan?

Bunga: Ini terkait sama yang tadi *gue sampein* soal ruang, ya. Persoalan ruang dan identitas yang sekarang *gue kerjain* sama Ismal (JaF) itu justru *gue* hindari karena itu terkait dengan bagaimana warga berkomunikasi sama kami. Jadi, bukan kami saja yang berkomunikasi sama mereka, tapi bagaimana mereka berkomunikasi sama kami. Karena posisinya cair *gitu*; yang bisa ke sini bisa ke situ. Jadi, jelas, kalau *gue* sama Ismal tidak punya masalah, katakanlah, sama tetangga, terus kemudian punya selisih paham atau segala *macem*. Karena memang programnya tidak terpusat di kami. Itu bisa dilakukan di mana saja. Itu salah satu strategi kami, sih, untuk menghindari

Untuk dibaca bersama

bagaimana kami dilihat oleh tetangga sebagai sesuatu yang *fix gitu*. Misalnya, *kayak gue* kan sama Ismal bikin Badan Kajian Pertanahan.[7] Itu kalau terdengar dari namanya serius banget. Kerjanya riset, duduk di depan laptop, apa segala *macem*. Padahal, kerjanya sama sekali tidak *gitu*. Malah, sekarang tetangga sering banget, hampir tiap hari *dateng*. Walaupun namanya seseram itu, tapi yang dilakuin, tuh, berkebalikan *gitu*. Nah, itu yang akhirnya bikin tetangga-tetangga kami punya rasa *pengen ngelakuin* hal bareng *gitu*. Jadi, selain bahwa identitas kami tidak *fix*, kami juga cukup fleksibel (dalam) mem-*branding* program. Bahkan, program-programnya sebenarnya tidak pernah datang dari kami, terus kami menawarkan apa saja yang bisa kami *lakuin* bareng-bareng. Yang penting kami—sebagai tetangga, sebagai teman—punya posisi yang setara, dan mereka tidak melihat kami sebagai *lab* atau lembaga riset, tapi orang yang bisa diajak main-main terus, nih, di lokasi ini, *gitu*.

Ajeng: Oke! *Trims*, Bunga! Mau lanjut tanya ke Adin. Dalam formulir yang kami sebarkan untuk survei riset FIXER ini, di pertanyaan tentang generasi, Adin menjawab di formulir—atau Hysteria, dalam konteks organisasinya—bahwa generasi itu menjadi tidak penting, yang penting adalah *upscaling*—tapi mungkin Adin bisa lebih jelasin lagi. Cuma, jadi penasaran juga apakah masing-masing di sini punya cara bagaimana berbagi pengetahuan, dari (generasi) sebelumnya ke selanjutnya, untuk menyebarkan gagasannya ini? Adin, mungkin? Jangan pura-pura tidur, Din!

Adin: Hahaha! Aku pikir, yang namanya regenerasi, kita semua pasti *mikirin* regenerasi, *toh*. Tapi, kita ini bukan LPM (Lembaga Pemberdayaan Masyarakat), atau pondok pesantren, atau segala macam. Kita *ngerti,* lah, keterbatasan kita. Kita melakukan metode-metode untuk distribusi pengetahuan itu. Ada magang, ada bikin kurikulum, *sok-sokan gitu* lah, pokoknya. *Trus* bikin sistem relawan,

[7] Badan Kajian Pertanahan (BKP) adalah sebuah kelompok riset yang fokus pada kajian dan kerja-kerja spekulatif mengenai isu pertanahan melalui riset dan praktik artistik di wilayah Jatiwangi, yang dengan sengaja menjadi parodi dari Badan Pertanahan Nasional. www.badankajianpertanahan.org

Untuk dibaca bersama

kerjaan-kerjaan yang *ngerekrut* orang. Itu dilakukan. Tapi, kan, faktanya sering kali berjalan, sering kali juga tidak. Makanya, penekanan kepada *upscaling* atau tidak regenerasinya itu bukan karena apa-apa. Itu juga cara kita menghibur diri sebagai anggota kolektif yang menghidupi kolektifnya, dan *fitting* banyak hal dalam kehidupan. Jadi, kalau *upscale*, kan, kita meraih sebanyak mungkin untuk menambah tenaga kerja *gitu*. Itu yang menjadi *concern* kami. Kalau pun, misalnya, kami punya jaringan di banyak kampung, itu kami kadang juga mengajak mereka masuk, tapi kadang juga membiarkan mereka organik *aja* bekerja dengan kami. Jadi, mekanisme untuk transfer pengetahuannya dibikin, tetapi tidak menjadi satu-satunya sumber frustasi kalau yang kita harapkan itu pada *ilang*.

Ajeng: Ada yang mau melanjutkan atau menanggapi Adin juga boleh.

Anang: Kalau di MES 56 sendiri, kan, kami Februari... Eh, *sorry sorry*... aku ambil *charger* dulu, deh! *Skip* dulu..

Ajeng: Oke, Mas Anang! Mungkin yang lain mau berbagi juga soal regenerasi. Menarik, karena ada Nisa juga di sini. Nisa, tuh, bisa dibilang sebagai generasi kelima di Sanggar Anak Akar, ya? *Gue ngeliatnya* juga menarik banget, Sanggar Anak Akar ada yang lebih, ibaratnya, muda-muda lagi, tapi juga... Ya, mungkin Nisa bisa cerita lebih lanjut. Apakah ada kendala lainnya?

Nisa: Sama, ya, generasi itu menjadi persoalan tersendiri. Dan susah, ya. Karena ini, kan, terkait komitmen kami kepada Sanggar. Kalau di Sanggar Akar sendiri, kan, targetnya anak-anak remaja yang tinggal (di Sanggar). Walaupun ada kemungkinan kalau kami *ngeliat* anak umur delapan-tujuh tahun (di jalanan) tetap kami bawa pulang. Kami tetap tinggal dengan mereka, *gitu*. Tapi, memang metode belajar, semuanya kami buat untuk remaja. Lalu, yang paling penting, membangun generasi itu sebetulnya ada masa-masa transisi. Artinya, ketika anak-anak Sanggar Akar itu tidak lagi menginjak usia anak, misalnya, 17 sampai 18 tahun. Ketika masa-masa transisi, kami kasih kesempatan

Untuk dibaca bersama

untuk anak-anak memilih, “kamu mau apa ke depan?” Jadi, ada yang jawab, “aku mau pulang *aja* ke rumah, *bantuin* orang tua,” ada yang jawab, “aku mau *nabung* buat kuliah,” atau ada yang, “aku mau *stay* di Sanggar aja, deh.” Pilihan-pilihan seperti itu sangat kami terima, walaupun Sanggar Akar tidak membiayai lanjutan pendidikan mereka pas kuliah. Jadi, ada anak-anak (yang) *stay* di sanggar sambil menabung, sambil mereka cari donatur pribadi, sambil mencari beasiswa, sambil belajar untuk kuliah dan sambil pelan-pelan belajar untuk menjadi pengurus. Misalnya, dinamika akademik, lama-lama mereka ikut *ngulik* soal evaluasi belajarnya *gimana*, ya? Nanti materi belajarnya *gimana*, ya? Nah, biasanya lama-kelamaan ada anak-anak yang komitmen; mau jadi pengurus di Sanggar, atau akhirnya ada yang memutuskan, “oke, aku *udah* dapet banyak ilmu di Sanggar, aku mau pulang, terus membangun komunitas di lingkunganku sendiri.”

Ajeng: Oke, Nisa! Mas Anang bisa lanjut? *Makasih*, Nisa!

Anang: Oke, kalau di MES sendiri, kami *udah* banyak regenerasi dari 18 tahun yang lalu. Kemudian awalnya, memang, MES 56 hanya ada semacam divisi program. Baru di tahun 2019 akhir dan 2020 awal ini di MES 56 itu terbagi tiga bagian; ada *program*, *manajemen*, sama *unit usaha*. Nah, dari situ, kalau bicara regenerasi, mungkin hampir mirip dengan yang dibicarakan Adin tadi, memang ada beberapa sistem yang dipakai untuk menjangkau teman-teman generasi muda untuk aktif dan terlibat di MES. Misalnya, dalam hal magang atau prioritas *project* apa kami mengundang mereka. Namun, kemudian setelah mereka berada di MES, mereka mau *ngapain*? Nah, hal tersebut juga diusahakan melalui kesadaran lingkaran sisi-sisi marginal. Di antara orang yang vokal, pasti ada orang yang tidak vokal. Di antara orang yang punya inisiatif, pasti ada orang yang tidak memiliki inisiatif. Nah, dari situ kemudian dibedakan dan dibuat subdivisi kecil-kecil, yang kemudian dibagi tiga divisi itu; di program, manajemen dan unit usaha. Nah, awalnya, saat kami membangun platform baru ini, masing-masing orang memang *ditanyain*, “di MES mau *ngapain*?” Ternyata, jawabannya cukup mengejutkan. Ada sebagian yang

Untuk dibaca bersama

jawabannya di MES mau jadi seniman, ada sebagian di MES bisa cari uang, ada yang mau mengelola MES, seperti apa ekspektasinya, *gitu-gitu*. Dari situ ya *udah*, hal-hal jadi dapat dirinci, kelompok-kelompok kecil diciptakan, strategi masing-masing kelompok menjadi mudah dijalankan. Nah, kemudian justru kekurangan atau hambatan muncul satu persatu di kelompok-kelompok kecil di MES. Cuma, justru dari kekurangan itu kami melihat *capacity building*; memperkuat kemampuan diri masing-masing di beberapa sektor di MES. Nah, dari situ kemudian muncul inisiatif-inisiatif untuk membuat kelas *workshop* yang memang ditujukan untuk tim internal dan sebagian besar ada yang dibuka untuk umum. Dari situ ada yang ter-*upgrade*; dari tadinya kurang inisiatif, jadi berani berinisiatif; yang tadinya tidak bisa melakukan banyak hal, jadi bisa melakukan banyak hal.

Ajeng: Masih di dalam konteks regenerasi, misalnya, dalam bentuk apa atau model apa *kebayangnya* untuk bisa saling ketemu atau *ngobrol* hal-hal yang beda pemikiran, atau ada caranya tidak, sih, misalnya, di Sanggar Anak Akar, ada *kayak* pertemuan apa, tuh, namanya, pleno? Apakah itu jadi forum Sanggar Anak Akar?

Nisa: Kalau di Sanggar Anak Akar sendiri, sih—aku, kan, dari kecil, ya, *kayaknya* dari umur 10 tahun *gitu*—dari bocah-bocah kecil ikut main teater, main musik di Sanggar *gitu*. Penerapan yang Sanggar bikin menjadikan anak-anak tua sebelum waktunya. Jadi, saat kami masih usia-usia SMP (12-13 tahun), *udah* diajari untuk bisa mendampingi anak-anak lainnya. Jadi, ketika kami masih jadi anak, *udah* diajarin tuh, *gimana* cara mendampingi anak-anak yang lain *gitu*. Lalu, istilahnya kalau di Sekolah ada OSIS (Organisasi Siswa Intra Sekolah) *gitu*, kalau di Sanggar ada DEKAN; Dewan Perwakilan Anak. Nah, DEKAN ini fungsinya sangat besar di Sanggar karena kami sebagai organisasi pendidikan sangat menghargai suara anak. Jadi, kami berangkat, program-program itu dari suara-suara DEKAN ini. Jadi, biasanya DEKAN ini diskusi serius *a la* orang dewasa, mencetuskan program apa dan didiskusikan bersama pengurus. Nah, makanya DEKAN ini diharapkan menjadi orang yang berani. Ketika mereka

Untuk dibaca bersama

harus memimpin sesuatu, mereka harus menerapkan sesuatu di lingkungannya nanti, mereka siap. DEKAN ini yang kita ajarkan betul bagaimana kami hidup mandiri, ketika kami pulang ke rumah, ketika kami keluar nanti bisa menghidupi diri sendiri dan lingkungan sekitar. Intinya begitu. Nah, tapi memang semakin ke sini anak-anak Sanggar juga semakin sedikit. Mungkin karena salah satunya pindah rumah. Rumahnya cukup jauh, perbatasan Jakarta dengan Bekasi. Jadi, hal lain, kondisinya s*udah* tidak seperti dulu. Anak-anak di jalan banyak sekali tapi cenderung, syukurlah, s*udah* banyak yang sekolah, meskipun sekolah formal. Jadi, aku tidak tahu harus senang atau sedih ketika anak-anak *udah* bisa sekolah, tapi aku *pengennya* merekrut anak-anak yang memang pada akhirnya belum mendapatkan akses sekolah sama sekali. Biasanya itu dari daerah-daerah yang kami tahu, terus kami ajak ke Jakarta, kami ajak tinggal bareng. *Gitu*, sih. Jadi, biasa memang diskusi, pleno, pertemuan bulanan menjadi sangat penting untuk kami.

Ajeng: *Thank you,* Nisa!

Angga: Jeng! Jeng! Mau mengelaborasi, Jeng!

Ajeng: Boleh.

Angga: Ya, kalau kita *ngeliat* perkembangan kolektif seni atau ruang seni 10 tahun ini, kan, keberlanjutannya memang dijalankan oleh generasi-generasi baru ini, yang melanjutkan kolektif atau ruangnya *gitu*. Pertanyaannya mungkin *gini*, "bagaimanakah kita menghadapi regenerasi ini?" Kalau menurut *gue,* kan, tantangannya adalah patronase dari si *founder*-nya itu menjalankannya seperti apa—memaknai regenerasi ini seperti apa, sih? Penerus atau pengabdi? Atau, karena kita tidak menjalankan warisan patron sebelumnya, kan—*gimana* juga kita bisa melihat kolektif di 10 tahun mendatang dalam menjalankannya *gitu kebayang*? Jadi, memaknai regenerasi hari ini, tuh, *gimana*, ya, dalam kolektif? Karena yang tadi *gue* bilang, "apakah dia penerus, atau pengabdi?" Atau, punya konteks yang lain

Untuk dibaca bersama

untuk dibaca lebih kritis lagi. Mungkin ke Bunga kali, ya. *Gue* tertarik karena dia punya irisan tersendiri sama Jatiwangi art Factory, sama ruang-ruang yang lainnya dan akhirnya bisa membentuk ruang baru, misalnya, sama Ismail. Dan, bisa juga nanti pertanyaannya dialamatkan ke SIKU Ruang Terpadu. Karena, menariknya, mereka muncul dari berbagai kolektif yang (sudah ada) sebelumnya. Bagaimana (mereka) bisa memaknai regenerasi yang sebelum ini?

Bunga: Oke! Ini juga pertanyaan *gue,* sih, tadi. Regenerasi, tuh, maksudnya *gimana*, sih? Apakah memang benar-benar *new generation,* atau di satu kolektif ada wajah-wajah baru, tapi *tetep* ada patronnya *gitu*? Maksudnya, tidak ada sama sekali yang baru. Programnya mungkin baru, tapi semangatnya tetap semangat *founder*. Regenerasi ini sebenarnya menarik, sih. Bagaimana kita memandang tradisi penokohan? Makanya kita *kayak* takut banget gagal atau berusia pendek. Karena penokohan itu diakui atau didapatkan ketika kita mampu bernafas panjang, mampu *ngejalanin* program, *endurance*-nya lama. Nah, *gue* agak penasaran, sih, tradisi *kayak gini* berangkatnya dari mana? Karena kalau *gue,* daripada membaca keberhasilan sosok yang *udah* berhasil 15 atau 20 tahun, *gue* lebih tertarik membaca sebuah ekosistem yang melibatkan inisiatif-inisiatif atau praktik-praktik yang usianya pendek-pendek, tapi *sebenernya* dia jadi medium bertumbuhnya kolektif yang bisa bertahan 15 tahun ini. Itu, kan, *sebenernya* cara kita melihat sebuah generasi melahirkan apa, maksudnya ini, tuh, sebenernya sama *kayak* tulisannya Ronny Agustinus ketika dia menggugat Krisna Murti. Sebenarnya, kan, yang dia gugat bukan kepiawaiannya Krisna dalam membuat seni video, tapi *ngomongin*, ini lahir dari satu generasi, yaitu MTV, yang *ngutak-ngatik* dan DIY (*do it yourself*) dan segala macam. Itu, kan, sebenarnya, sedang melebarkan, bisa tidak, ya, kita *ngebaca* sesuatu yang disebut dengan generasi yang komplit, yang lengkap, ada konteks sosial, politik segala macam zaman. *Instead of,* misalnya, kita *ngeliat* generasi yang, katakanlah, keberhasilannya meneruskan kolektif ini bertahan selama 10 generasi, tapi sebenarnya semangatnya sama. Saya lebih tertarik *ngeliat* Generasi 90-an melahirkan apa? Generasi 2000-an

Untuk dibaca bersama

melahirkan apa? Misalnya, ruangrupa, JaF dan teman-temannya *gitu*. Kemudian Generasi 2010 melahirkan apa? Dan, kita mendapatkan (generasi) itu melahirkan apa kan tidak bisa kita ambil dari satu atau dua kolektif yang bertahan melakukan regenerasi karena itu tadi, kenapa, sih, kita tidak *pengen* kalau usianya pendek? Sebenarnya, kalau usia kita pendek kan bisa jadi bukan karena gagal. Tapi, justru kita memang menghadapi situasi sosial, politik dan ekonomi, segala *macem*, yang secara *natural* tidak bisa kita lawan. Kalau kita *udah* tidak kontekstual dengan lokasinya, ya *udah.* Selesai aja *gitu*. *Instead of* coba untuk bertahan dan jadi patron dan lama-lama paksaan, itu sebenarnya *natural aja* dari hubungan manusia dengan lingkungannya. Nah, aku *ngerasa*, menarik juga melihat generasi melahirkan apa dari praktik yang lengkap. Bukan dari praktik bisa bertahan lama dan mana yang bisa melakukan regenerasi. Tapi, ada tidak, sih, satu ekosistem yang muncul, kolektif kecil-kecil yang mungkin dia berperan besar, entah jadi sarana pertemanan, pendukung ekonomi atau bertukar pengetahuan dan segala macamnya, lalu membentuk suatu kolektif yang bertahan lama.

Ajeng: Berarti penting banget juga, ya—*kayak*, satu kolektif bisa sifatnya, mungkin, fleksibel atau menyesuaikan perkembangan zaman, dan perubahan generasi dan lain-lainnya?

Bunga: Iya. Karena menurut *gue* itu penting. Kita *ngeliat* situasi perkembangan lingkungan kita juga. Karena takutnya, nanti, daripada kita kemudian menjadi pusat di satu wilayah—misalnya, kita lama-lama jadi pusat—itu *mendingan* kita menstimulasi inisiatif-inisiatif kecil dari generasi berikutnya. Daripada kita mempertahankan satu ruang. Ya, emang isinya ada yang baru. Tapi ada patron di situ.

Ajeng: Oke! Terima kasih, Bunga! Mungkin yang lain mau menanggapi atau menjawab?

Gesya: SIKU *gimana*?

Untuk dibaca bersama

Rais: Untuk *concern*-nya sekarang kami masih berbaur *gitu*, lah. Kami memiliki *gap* umur. Misalnya, teman-teman di sini yang paling tua umur 30-an. Terus, yang datang *nongkrong* ini paling muda ada yang 20-an. Nah, ini *gimana* caranya kita bisa berdialog bersama. Yang terjadi sekarang, ya dengan permainan yang tadi kita sempat obrolin. *Gue,* misalnya, masih main *game* dengan anak-anak 2000-an. Nah, di situ kami bisa berdialog dan tidak membuat jarak. Mereka bisa *ngobrol* apa *aja* dengan kami. Misalnya, sewaktu-waktu kesempatan atau keharusan untuk regenerasi, akhirnya jadi tidak terlalu sulit karena kami *udah* membangun dialog sebelumnya. *Gimana*, Ra? Mau dilanjutkan?

Rahmat: *Nambahin* Rais sedikit. Karena ada beberapa komunitas—di sini ada lima (komunitas)—fokus utamanya, paling umum, paling mendasar, adalah berbagi sumber daya. Maksudnya, meskipun secara individu dia masuk ke salah satu komunitas, dia ini bisa berbaur kalau, misalnya, ada program-program yang dijalankan satu komunitas di sini. Misalnya, film atau diskusi, atau riset di Sulawesi Selatan. Ada beberapa hal semacam hal-hal administrasi atau yang bersifat mekanis. (Mereka) akan diajak, dan *ngobrol*-nya lewat situ. Dari situ, kami identifikasi, misalnya, dia ngajak teman-teman lainnya bergerak bersama secara umum dan—seperti yang dibilang Rais—main *game.* Di sini itu sangat, ya waktu luangnya paling banyak main *game*, main Mobile Legend atau main PUBG (*Player Unknown Battle Ground*). Nah, dari situ teman yang ini *ngajak* teman-teman yang lain. Se-*simple* menyediakan tempat main *game online*. Nah, dari situ pertanyaan *simple* mulai diajukan, "sukanya *apaan*, nih?" Jadi, mengenalkan, mengajak atau *nongkrong* dengan cara seperti itu. Karena ada warung kopi juga, kan, di sini, jadi (saat) tidak main *game* kita bisa ajak *ngobrol* dari temannya teman.

Rais: Di posisi sekarang ini, kami lebih banyak menyerap pengalaman dari teman-teman. Kami bersyukur banget bisa terlibat di sini karena bisa dengar ceritanya MES, dengar ceritanya Sanggar Anak Akar dan mempelajari strategi keberlangsungan teman-teman. Dan, ada poin-poin yang kami bisa adopsi dari sini. Itu semua kami coba terapkan

Untuk dibaca bersama

dan lihat hasilnya seperti apa. Jadi, ini *kayak* masih fase mencari bentuk dan bereksperimen karena *concern* sekarang terus terang lebih ke *gimana* kami masih bisa di ruangan ini dulu. Tahun depan SIKU masih ada tidak, sih?

Ajeng: Oke! Terima kasih, SIKU!

Heri: Saya mau menambahkan. Buat kami, yang penting itu membangun jaringan dan *volunteer* yang banyak. Jadi bukan generasi yang akan mengabdi. Kami cuma ingin punya *volunteer* yang banyak.

Ade: Ya, mungkin *kayak* kata Adin tadi, ya: organik. Itu tadi tidak disengaja untuk mengajak atau mengundang tapi *learning by doing aja*. Jadi, diajak untuk (ikut) ada kegiatan apa *gitu*. Nah, nanti di situ dia ketertarikannya apa bisa diarahkan. Misalnya, seperti Acong. Setelah dari Gudskul, dia mulai berani untuk inisiatif, "wah, *pengen* bikin ini, Bang!" Ya, ayo! Kami mencoba membuat apa pun yang dia mau. Mungkin beberapa program yang bisa mengajak *volunteer* besar seperti Kerimbang Baling. Kerimbang Baling itu festival yang melibatkan banyak orang. Nah, kami juga ada acara-acara kecilnya. Misalnya, Dinas Kerimba yang melibatkan orang di luar ketertarikannya dengan seni, tetapi melihat kegiatan yang langsung. Misalnya, di *site*-nya Rimbang Baling mereka disuruh membersihkan perkebunan kopi yang kami bikin. Tapi, di situ *aja* ada keterlibatannya, ada *nongkrong*-nya. Itu bikin keterlibatan sebagai salah satu cara mempelajari Sikukeluang-nya. Juga secara aktif mempelajari konteks apa yang kami perjuangkan di sana. Misalnya, ada kelapa sawit, tambang batu bara. *Gimana* hukumnya? *Gimana* korupsinya? Jadi, banyak hal yang dibicarakan. Nah, dari keterlibatan itu, dia jadi tertarik dan main terus ke Sikukeluang yang di Pekanbaru.

Ajeng: Jadi, proses berbagi ilmunya di situ ya, di Dinas Kerimba tadi? Mungkin Ama bisa sedikit juga cerita kalau di Forum Sudut Pandang dan konteks Palu. Karena empat tahun bukan usia yang sebentar untuk Ama atau teman-teman di Forum Sudut Pandang.

Untuk dibaca bersama

Ama: Ya, sejak awal dibentuk, tidak pernah memikirkan fungsi-fungsi regenerasi. Terus, ketika anggotanya ada dan terkumpul, kemudian mengaktivasi ruang dalam bentuk program, itu jadi bentuk tanggung jawab secara tidak langsung. Beberapa minggu kemarin sempat ikut satu lokakarya *gitu*, Shifting Realities.[8] Ada satu yang menarik, menurutku, jadi wacana kolektif, yaitu di mana kami *ngomongin* kolektif dan organik, di saat yang bersamaan kami menyadari kalau kami sedang terikat lebih dalam dibandingkan ruang-ruang yang sifatnya institusional karena, ya organik, tuh, baru sadar kalau kolektif yang organik itu jahat. Secara tidak langsung aku harus merasa membesarkan dia seperti anak. Ruang itu bikin kita jadi *bucin* (budak cinta). Kalau programnya tidak jalan, kalau kita tidak dapat *funding,* itu jadi... hmm... Dan, karena dia selalu dengan wacana-wacana "kita organik," semuanya rasanya diperhalus. Padahal, dia tumbuh seperti ruang keluarga. Dan, soal regenerasi, kalau melihat Forum Sudut Pandang, kami *udah* ada tiga generasi dan tidak pernah juga dibayangkan dia akan mengabdi, atau harus meneruskan atau mempertahankan, agar ruang itu tetap ada. Itu terjadi secara tidak sadar. Ketika tidak ada aktivasi, "kita bikin apa lagi, ya?" Itu seringkali bikin kami abai dengan kata organik dan kolektif ini. Tapi, mungkin sekarang pola-pola yang kami lakukan dalam memaknai regenerasi adalah kami harus menyadari ruang kami adalah pintu bagi teman-teman di dalamnya untuk berjejaring. Tidak ada *benefit* apa-apa yang bisa kami kasih selain berjejaring. Dan ruangnya secara fisik bisa digunakan sebagai rumah dan tempat bekerja. *Kayak* sekarang, aku juga lagi meminta waktu ke teman-teman untuk aku sendiri bersekolah lagi, belajar lagi, dan generasi yang lain juga kemudian mencoba melihat jejaring dan komunitas lain yang mereka bisa datangi buat magang, buat belajar. Dan, tidak ada juga kewajiban yang mengharuskan mereka harus balik lagi setelah belajar dari luar kolektif. Jadi, organik bikin *bucin aja. Pengen* pulang, *pengen benerin*.

[8] Shifting Realities, sebuah platform yang berfokus pada praktik dan wacana manajemen seni yang berbasis di Yogyakarta, ig: @shift.ing.realities; lebih lanjut, lih. Nuraini Juliastuti, "Seni Hidup: Praktik Eksperimen Strategi Pertahanan Hidup Mandiri dalam Ruang Seni Budaya Independen," dalam buku ini (hlm. 309-338)

Untuk dibaca bersama

Anang: Aku *pengen* menanggapi yang organik itu tadi, sih.

Ajeng: Boleh, Mas Anang. Tapi, aku masih ada beberapa pertanyaan lagi. Jadi, bisa lebih disingkat, ya.

Anang: Oke! Kalau dari sisi MES 56, kami saat ini melihat organik itu sama: sesuatu yang absurd—tidak jelas—meskipun terlihat baik. Karena, menurut kami, segala sesuatu harus dipetakan. Tidak mungkin satu ruas jalan digunakan organik *gitu*; pasti ada hal yang secara frekuensi cepat; ada hal yang secara frekuensi butuh pelan. Nah, itu kami harus bisa memetakan itu. Dari situ kami jadi bisa tahu langkah-langkah apa yang sekiranya tepat dilakukan masing-masing sektor.

Ajeng: Oke! Kalau kita *ngebahas* mengenai makna organiknya sendiri, mungkin bisa dilihat dari beberapa sisi, ya. Mungkin di satu sisi membuat sesuatu jadi hal yang *chaotic*. Padahal, maksudnya supaya jadi tumbuh secara natural; berkembang terus. Dan mungkin, menurut *gue* pribadi, untuk menumbuhkan sifat organik itu yang lebih dibutuhkan adalah rasa percaya satu sama lain.

Berikutnya *ngomongin* soal—ini juga yang kami temukan saat *ngobrol* dengan beberapa kolektif dan di sesi Nongkrong Online KolKom,[9] kalau tidak salah waktu itu pas obrolan bersama Pasirputih atau sama Ruang MES 56—aku agak lupa waktu itu kita *ngomongin* konteks pandemi dan bagaimana efek ke masing-masing kolektif. Kita sadar bahwa ada atau tidak ada pandemi kita juga *udah struggle* dan punya banyak tantangan. Dengan adanya pandemi, mungkin lebih sulit. Terus, di beberapa formulir yang kami terima, itu hasil surveinya rata-rata untuk pemasukan finansial masih dari usaha mandiri atau model iuran dari masing-masing kolektif. Aku *pengen* tanya lagi ke teman-teman di sini. Ketika kita *ngomongin* soal ekonomi: kapan mulai menyadari bahwa ekonomi itu menjadi suatu

[9] Sesi Nongkrong Online Kol-Kom (Kolektif-Komunitas) adalah forum *online* sementara yang dibentuk sebagai respons dari situasi pandemi oleh FIXER di sela-sela proses riset berlangsung. Tujuannya, untuk ruang berbagi dan memberikan informasi situasi terkini dari dampak pandemi pada tiap kolektif/komunitas di masing-masing wilayah.

Untuk dibaca bersama

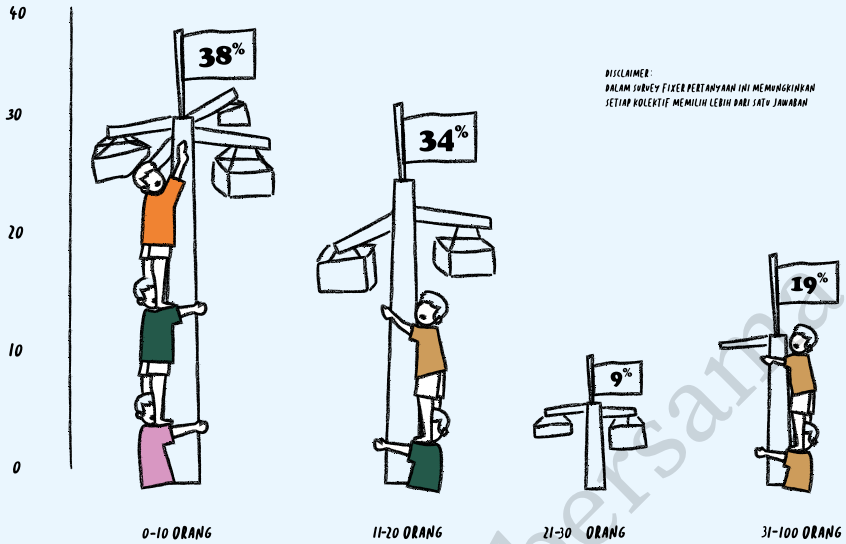
hal yang penting untuk keberlanjutan kolektifnya, termasuk sampai kepada, misalkan, kesejahteraan anggotanya, tidak cuma bagaimana dia bisa terus *ngejalanin* praktiknya? Apakah ada yang menyadari sejak awal? Atau, kira-kira kapan mulai tercetusnya? Atau, mungkin, seiring dengan waktu, "oh! Kita *udah* berkeluarga, nih! Ternyata tidak bisa terus-terusan begini!" Atau, ada yang lain? Mas Anang mungkin bisa mulai duluan.

Anang: Kalau dari MES 56 sendiri, di Jogja situasinya berbeda dengan yang di Jakarta. Artinya, kalau di Jakarta, kentut *aja* bayar. Kalau di Jogja, makan lima ribu *aja* masih bisa. Tapi, secara kolektif, kami menyadari ke-*chaos*-an itu sejak 2018, waktu kami mulai merasa tidak bisa melulu *self-funding*. *Self-funding* itu dalam arti iuran. Nah, di 2019 akhir kami memutuskan untuk membuat unit usaha baru. Kami menghitung semua benda yang ada di MES, semua sumber daya manusianya, semua kebutuhan hariannya, sampai kebutuhan tahunannya. Kemudian, kami mendapati angka-angka *basic cost* untuk menjalankan MES selama sebulan, selama setahun. Dari situ kami merasa sangat kerdil dan merasa sangat abai dengan situasi itu.

Daripada *nyari* sponsor sama perusahaan tambang atau perusahaan kelapa sawit, kami kemudian berpikir, "ini aja, deh, kita menjalankan unit usaha." Dari mulai 2020 awal hingga Desember, yang tadinya kami hanya sebatas cita-cita atau impian masing-masing anggota bisa dapat gaji, itu kami baru bisa mewujudkannya saat ini. Dan, sampai akhir Desember ini, kami bisa *save* untuk *basic cost* operasional kami untuk lima tahun ke depan.

Untuk dibaca bersama

Jumlah Anggota



Hampir semua kolektif dan kelompok seni di Indonesia terbentuk dari jaringan pertemanan dan hubungan informal. Tidak ada batasan yang jelas untuk mendefinisikan keanggotaan dari setiap kolektif maupun kelompok seni. Sebagian besar menulis jumlah anggota mereka berkisar antara dua sampai 20 orang. Sementara, terdapat beberapa kolektif yang menuliskan jumlah anggota mereka lebih dari 31 orang. Misalnya, Jatiwangi art Factory, yang beranggotakan 31 orang dan Gudskul Ekosistem, yang beranggotakan 30 orang. Meski jika dilihat pada keseharian mereka, jumlah ini terasa kecil karena jejaring sosial mereka yang cukup besar juga melibatkan lingkaran sosial yang lebih besar dalam berbagai kegiatan mereka. Sementara itu, Rakarsa mencatat jumlah anggota koperasi mereka sebanyak 52 orang dan Kelas Pagi Papua menyebut jumlah anggota mereka sebanyak 100 orang lebih. Namun, apakah yang mengikat keanggotaan mereka? Apakah setiap anggota dapat memberikan kontribusi terhadap kolektif? Beberapa kolektif, kelompok seni dan ruang alternatif seperti Komunitas Taboo, Sinau Art, Rumah Sanur, Rumah Budaya Sikukeluang, Kampung Segart dan Jendela Ide menilai setiap relawan yang pernah terlibat dalam kegiatan mereka sebagai "anggota kolektif." Maka, dapat dipahami bahwa keanggotaan kolektif di Indonesia memiliki karakter yang cair, "anggota kolektif" dapat datang dan pergi sepanjang waktu, tanpa ada formalitas yang mengikat hubungan mereka.

Untuk dibaca bersama

Adin: Waduh! Ya ini, *loh*! Hysteria, kan, setengah Pondok Pesantren. Kok, ditarik iuran, di-*unek-uneke* anggotanya. *Enggak* sehat ini. Ya, sama. Kita kalau dikalkulasi semua, dievaluasi, itu jadi tidak masuk akal. Ini juga kritik, sih, sebetulnya. Kita itu, kan—ruang-ruang atau kolektif-kolektif ini, kan—dibangun secara impulsif, *toh*, biasanya. Si A bisa, aku juga bisa. Kira-kira begitu, lah! Tapi, tidak disadari, ada model bisnis yang perlu dikembangkan. Jadi, berangkat dari ego, biasanya, atau ada visi dan lain-lain *gitu*, lah! Nah, problemnya, ketika kita mulai evaluasi semuanya, kemudian jadi tidak masuk akal. Usaha-usaha untuk mengalir seperti sungai yang *gembrojok* itu, kan, bagian dari menghibur hati, sebenarnya.

Anang: Eh, tapi sungai itu bisa mengalir deras ada caranya, apalagi *sampe* bisa menimbulkan turbin—masukan listrik—itu ada caranya.

Adin: Cuma, kan, kadang perusahaan-perusahaan di tiap kota menjadi spesifik. Apa yang dilakukan ruangrupa, misalnya—dengan *funding*, dengan dukungan pemerintah, dengan segala macam itu—kan, tidak serta merta bisa diadopsi di kota-kota *kayak* Cilacap, Cirebon, Rembang. Jadi, menurutku, pilihannya jadi banyak. Kita mau *ngapain* dulu, nih? Pilihannya, kalau lembaga ber-*funding* atau lembaga yang sifatnya *legit,* ya memang harus dikonstruksi. Dan itu punya standar operasional prosedur yang lebih rumit—teman-teman ruangrupa pasti lebih *ngerti*. Tapi, banyak juga kelompok-kelompok yang basisnya paguyuban, basisnya komunitas. Nah, pilihan-pilihan ini harusnya *udah* dipikirkan baik-baik. Ada juga kelompok-kelompok yang, sebetulnya, *kayak* perguruan pencak silat. Jadi kalau perguruan kan pencak silat, tidak bisa kaya-kaya banget. Kecuali para pimpinannya kali, ya? Tapi, dari akses, dia jadi dapat pekerjaan lain, lantas bisa berkontribusi terhadap paguyuban pencak silat yang itu, misalnya. Kan, ada yang begitu juga. Itu yang perlu disadari teman-teman. Ini juga biasanya aku perkenalkan ketika kita masuk ke kota-kota yang lebih kecil; kampung, misalnya. Kita selalu *ngasih* model-model, "oh, yang *kayak* begini, harusnya begini; yang *kayak* begitu, harusnya begitu." Hysteria sebetulnya punya banyak aset, koneksi oke, tapi susah untuk di-

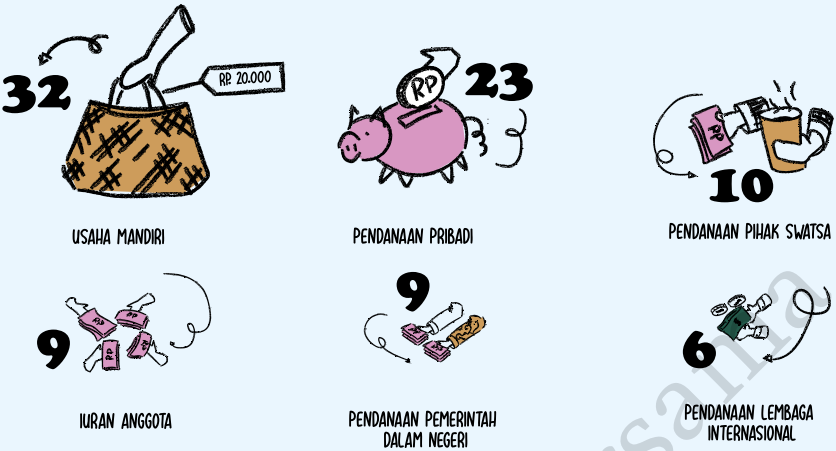
Untuk dibaca bersama

monetize. Itu, kan, persoalan besar. Nah, kami belum bilang kalau kami berhasil di sini. Tapi, kami mencapai ini dan kami belum tahu mau *ngapain*-nya *gitu*. Cuma, basisnya masih iman, ya. Agak berat kalau basis iman. Balik lagi *kayak* pondok pesantren atau perguruan pencak silat. Nah, ini yang jadi pekerjaan rumah berikutnya.

Nisa: Kalau Sanggar sendiri sih, itu juga jadi pertanyaan banyak teman, ya. *Kayak*, kenapa Sanggar masih bisa hidup di usia 26 tahun? Itu juga menjadi sebuah misteri. Karena, maksudnya, Sanggar sendiri hidup bukan karena punya uang banyak. Kita juga kalau *fundraising* bukan hanya dana yang *dipikirin*, tapi dukungan, keterlibatan dalam segi waktu. Karena dana bisa saja habis, tapi kalau waktu tidak pernah habis. Teman-teman selalu kembali ke Sanggar. Kalau ada kelas, mereka terlibat segala macam. Dari hal-hal kecil yang pernah kami *jalanin,* kami belajar terus. Anak-anak Sanggar itu jadi punya tim musik yang sekarang jadi sering dipanggil kalau acara-acara ulang tahun perusahaan atau acara-acara individu. Biasanya, kami dapat bentuk apresiasi kalau itu dananya dialokasikan untuk biaya pendidikan. Jadi, ditabung pribadi oleh anak-anak yang *mentas* pada saat itu. Nah, sisanya memang kami tetap mengajukan proposal ke pemerintah. Istilahnya, kami punya gagasan, tapi tidak punya uang. Kami juga punya unit usaha Studio Kopi Sang Akar di daerah Tebet, Jakarta Selatan. Itu usianya *udah* enam tahun. Dan itu juga jadi titik kumpul komunitas-komunitas pendidikan, seniman-seniman. Di situ bukan hanya kedai, tapi juga ruang kolaborasi karena juga ada ruang sinemanya. Kami bisa nonton film, diskusi, bikin acara *workshop*. Tapi, sayangnya, *udah* tutup pas pandemi—kemarin bulan Juli—karena biaya operasional tahunannya cukup mahal. Tapi, kami juga baru dua tahun ini mendirikan unit usaha Kedai Kopi Ndalem Eyang. Itu juga sama seperti Tebet, jadi ruang kumpul teman-teman pegiat pendidikan, seniman juga. Nah, itu yang kami harapkan bisa mem-*back up* operasional Sanggar karena kami *udah* di bawah naungan yayasan. Jadi, yayasan juga bertanggung jawab membuat unit-unit usaha itu.

Untuk dibaca bersama

Sumber Pendanaan[10]



Dalam menjalankan kegiatan dan operasional, setiap kolektif mencoba mencari pendanaan melalui berbagai macam sumber. Jika pada 2000-2010 berbagai lembaga donor internasional banyak yang masuk ke Indonesia dan mendukung kerja-kerja kelompok seni, pada satu dekade terakhir terdapat pergeseran karena berbagai kolektif memiliki kesadaran untuk membangun basis usaha mandiri. Dugaan sementara, penyebabnya adalah jumlah kolektif di Indonesia yang semakin banyak, bahkan tersebar di berbagai daerah, sementara akses terhadap pendanaan asing untuk kerja-kerja kesenian justru semakin menurun. Beberapa jenis usaha yang umum dijalankan oleh kolektif di Indonesia antara lain menawarkan jasa kreatif, menjual *merchandise* seni hingga mendirikan gerai makanan. Sebanyak 23 kolektif seni juga masih bergantung pada bentuk pendanaan pribadi dan iuran dari para anggotanya sehingga dapat dikatakan bahwa kerja kolektif bagi sebagian orang di Indonesia masih dilihat sebagai aktivitas sampingan di luar pekerjaan tetap yang mereka miliki. Indikasinya adalah sebagian besar kolektif seni yang disurvei FIXER tidak memiliki sistem penggajian bagi para anggotanya. Satu hal yang patut digarisbawahi, dalam satu dasawarsa terakhir, peran pemerintah semakin besar dalam mendukung kerja-kerja kesenian sehingga beberapa kolektif mendapatkan manfaat dari kebijakan-kebijakan tersebut.

Untuk dibaca bersama

[10] Catatan: Dalam survei FIXER, pertanyaan ini memungkinkan setiap kolektif memilih lebih dari satu jawaban.

Ajeng: Oke! Pernah juga, sih, baca dari *statement*-nya Sanggar Anak Akar kalau yang bikin Sanggar Anak Akar bertahan itu bukan uang, tapi jaringan. Karena kerjaannya dari jaringan semua, ya? Kita mau *ingetin* saja, sih, waktunya tinggal setengah jam lagi. Mungkin Ama, kalau mau *nambahin* boleh. Dan *gue share* satu pertanyaan terakhir *abis* ini. Ama silakan, kalau mau *share*.

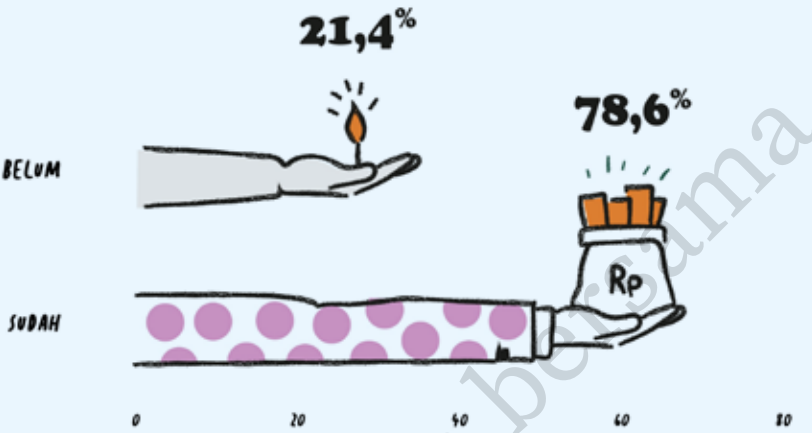
Ama: Ya, kalau teman-teman di Sudut Pandang baru kepikiran bikin legal itu di 2017 dan memang secara sadar kami perlu bikin ini untuk akses-akses *funding*. Karena, dari sebelumnya memang ada beberapa program yang kemudian dihidupkan dan dibuat untuk ada profitnya demi menghidupi program lain. Dan itu sampai sekarang masih berjalan. Sepakat juga kalau *sebenernya* yang bikin kami bertahan bukan dari program yang punya profit itu—karena profitnya memang kecil *banget* dan fokusnya, buat operasional kegiatan lainnya. Tapi, terus ada juga jaringan yang secara personal bikin kami dapat kerjaan dan bikin semacam kesepakatan bersama. Contohnya kemarin, kami dapat satu *project* film dokumenter, terus kami *ngajakin* beberapa anggota yang fokusnya di film dan beberapa organisasi lain, seperti kampus, museum, dan sebagainya. Tapi, memang yang *nyari* duit dari kolektif kami. Jadi, ada semacam kesepakatan bahwa beberapa persen harus disumbang untuk komunitas. Dari sejak awal sih *gitu*. Akhirnya, program-program lain bisa hidup. *Gitu aja*, sih, caranya. Ada juga siasat, beberapa program yang secara sadar kami mau bikin komersial dan bisa mengakses duitnya ke *corporate*. Jadi, tidak terbatas *nyari* duitnya di donor luar atau di pemerintah. *Kayaknya*, hampir belum pernah, sih, sama pemerintah. Tapi, ada dua program yang memang *funding*-nya dari *corporate kayak* rokok *gitu-gitu*. Pengunjungnya juga tidak khusus; jadi luas, dan cara pendanaannya sama. Setelah programnya selesai, ada profit dibagi ke anggota, lalu sisanya di-*saving* ke komunitas dan program lain. Jadi ada tiga pembagian; ke teman-teman yang bekerja, terus ke kolektif ruang (buat bayar listrik, *wifi*), terus sisanya buat bayar program itu sendiri—buat *running* lagi.

Untuk dibaca bersama

Ajeng: Kalau SIKU Ruang Terpadu, ada yang mau *ditambahin*?

Rais: Idem.

Sistem Honor



Berdasarkan survei FIXER, beberapa kolektif mampu menyisihkan sebagian dana mereka untuk menggaji anggota-anggota inti dengan kisaran honor sebesar Rp500.000-Rp5.000.000. Dana tersebut mereka dapatkan melalui berbagai model unit usaha yang dikembangkan, proyek komersial yang dikerjakan atau dana hibah yang didapatkan dari pemerintah, swasta atau lembaga donor internasional.

Ajeng: Ini sebenarnya pertanyaan terakhir, tapi ada dua. Ketika kita *ngomongin* soal praktik artistik masing-masing, atau gagasan kita dan lain-lain, aspek yang paling krusial dalam strategi keberlanjutannya apa, sih, menurut kalian? Sama satu lagi, sebenarnya ini balik lagi ke FIXER 2010, ketika saat itu konteksnya memang tidak atau kurang adanya peran pemerintah atau lembaga-lembaga besar di seni rupa kontemporer, sampai akhirnya mereka membuat ruang-ruang sendiri yang mereka anggap ideal. Terus, kawan-kawan sendiri di sini, menurut kalian, gagasan yang paling ideal dari kerja kolektif sendiri ini yang seperti apa dan apa yang ingin dicapai di masa depan?

Untuk dibaca bersama

Adin: Aku masuk karena mau pamit duluan. Aku justru mau tanya, apa yang diinginkan FIXER tahun ini? Itu krusial. Tujuannya apa, sih, kira-kira? Apakah ini akan menjadi kelompok *pressure group* atau kelompok *database doang*? Penting itu. Kalau mau berlanjut, *mah,* kita berlanjut-lanjut *aja*. Mau diajakin berjejaring, kita ikut *aja*. Kesenian itu, kan, sesuatu yang kita keluhkan tetapi kita kerjakan terus-menerus. Itu *toxic relationship,* sebenarnya. Nah, justru sekarang pertanyaannya, FIXER mau apa? Dengan potensi ini semua, dengan posisi strategis yang dimiliki ruangrupa, dengan teman-teman yang di Jakarta, setidaknya bisa kalau *ngomong sustainability*.

Ajeng: FIXER sendiri, bahkan dari 2010 itu keinginannya bukan cuma memetakan kolektif-kolektif di Indonesia, tapi juga bisa bikin satu gerakan atau platform. Tapi, memang tidak berlanjut setelah 2010. Setelah pamerannya *kelar,* lalu tidak ada kelanjutannya. Berangkat dari situ juga yang mau kita coba di FIXER kali ini. Salah satunya, dengan melanjutkan riset dan pembacaan kembali dengan melakukan proses *ngobrol*, untuk mengetahui lebih jauh lagi dengan kawan-kawan semuanya, "apa, sih, yang kita butuhkan dan bisa kita bagi dari masing-masing?" Inginnya, sih, bisa jadi satu platform buat kita saling berbagi potensi dan sumber daya yang dimiliki masing-masing. Kurang lebih seperti itu.

Adin: Saya pamit dulu, ya! Sampai ketemu, ya! Aku harus keluar dulu.

Ajeng: Mungkin yang lain bisa berbagi juga? Ada dua aspek; pertama, krusialnya apa? Terus, yang idealnya menurut masing-masing kerja kolektif ini di masa depan. Silakan, Mas Anang *kayak*nya, nih. *Gimana* Mas Anang, yang terlibat sejak awal sampai saat ini di Ruang MES 56?

Anang: Pertanyaannya cukup sulit, menurutku. Tapi, setidaknya, yang paling krusial itu adalah ada di sisi internal dan eksternal. Di sisi internal adalah bagaimana kapasitas kami semakin bertambah. Artinya, kapasitas itu secara wawasan, *skill*—mau *enggak* mau harus

Untuk dibaca bersama

diupayakan. Kalau dari segi eksternal; apa yang kami *upgrade* atau apa yang kami upayakan di sisi internal itu menjadi berguna untuk *society*. Khususnya dalam ruang lingkup dan persoalan saat ini. Jadi, tidak dalam konteks kesenian saja, tapi juga dalam konteks ruang sosial kehidupan. Itu, sih, kalau pertanyaan pertama tadi. Terus, kalau pertanyaan kedua; keidealan, ya? Sampai saat ini, sih, kami merasa tidak ideal, ya. Cuma, ya kami merasa untuk menjalankan struktur yang semakin ke sini semakin membesar; dibutuhkan hal-hal yang sifatnya, pondasi-pondasi yang kuat dulu harus di dalam internal kami. Karena, tentu saja, bukan memprioritaskan kebutuhan atau uang. Tadi, kan, banyak dibilang bukan itu yang jadi target—tapi, mana mungkin kendaraan bisa jalan tanpa ada bahan bakar. Nah, hal-hal seperti itu, kami melihat potensi dari Yogyakarta, dalam seni rupa maupun hubungannya dengan organisasi-organisasi kesenian maupun non-kesenian, kemudian kami merasa punya peluang. Begitu kami bisa memetakan diri sendiri, kelompok kami tahu hal-hal yang kami bisa ini banyak dibutuhkan di luar sana. Dari situ, kami merasa, misalnya, secara *positioning,* kami sangat berhati-hati untuk mendapatkan pekerjaan. Kami sangat memilih pihak-pihak yang akan kami (ajak) kolaborasi. Ada beberapa kriteria, sih. Yang penting tidak jahat sama manusia dan hewan. Terus dari situ, mau *enggak* mau harus dibagi keidealannya dalam sisi, misalnya, ngomongin platform unit usaha. Tapi, di sisi lain, platform program atau manajemen tidak melulu masalah uang. Ada inkubasi untuk mendiskusikan terus wawasan dan konteks-konteks estetika di sekitar MES 56.

Rais: Krusial sama ideal, ya? Jadi sekarang—karena ini menjelang tahun kedua dan kontrakan mau habis—jadi yang menjadi krusial sekarang adalah bagaimana caranya ruang ini bisa berlanjut; *gimana* bayar sewa tahun depan? Jadi, memang, secara prioritas, *gimana* ruang ini masih berkelanjutan. Dan unit usaha idealnya, kami tidak di kota. Mau *enggak* mau duit itu sesuatu yang penting, ya. Unit bisnis itu kami juga akan prioritaskan sebisa mungkin dapat berjalan.

Untuk dibaca bersama

Rahmat: Mungkin *nambahin* sedikit soal konteks keberadaan SIKU di Makassar sendiri, ya. Itu juga penting. Di Makassar ke tempat-tempat seperti ini hitungannya juga baru, dan (yang) paling gampang dilakukan itu soal apa yang terjadi di sekitar kami—di Makassar sendiri, dalam hal ini—soal keseharian. Dari situ baru kami bisa petakan *gimana* caranya untuk mengamankan ruang? *Gimana* caranya praktik-praktik seperti ini bisa tetap ada? Karena semua program di sini juga belum ada yang berbayar kecuali dibikin unit usaha. Jadi, begitu timbal baliknya; memikirkan formula yang cocok dan dicoba-coba terus.

Ajeng: *Sampe* akhirnya kalian berkumpul di satu tempat—dari berbagai kolektif sebelumnya—menurut kalian itu *udah* ideal, belum? Jadi, *nambah* sedikit.

Rahmat: Mungkin terlihat ideal, tapi di dalamnya juga tidak ideal-ideal *banget*. Abstrak juga, sih. Hahaha!

Rais: Kekuatannya dari kegelisahan itu. Kalau *udah* ideal, kan tidak gelisah.

Rahmat: Karena kerjaannya *nongkrong,* sih. Apakah ideal itu *nongkrong,* ya?

Ade: Mungkin kalau yang krusial itu karena kami *base*-nya *nongkrong*, jadi *nongkrong* itu, kan, sekarang *udah* susah. Intinya, bukan di *nongkrong*-nya. Tapi, kan, setelah *nongkrong,* banyak ide yang ingin me-*nongkrong*-kan lagi. Jadi, bikin banyak acara. Itu, mungkin, yang krusial saat ini. Karena belum bisa—kita, kan, masih fisik banget, nih; harus ketemu. Jadi, masih terus belajar bagaimana teman-teman yang ikut bergabung dan ikut melakukan kegiatan-kegiatan eksperimen bersama kami juga—dan masyarakat juga—itu harus terus dipelajari lagi lebih lanjut. Karena zamannya berubah, orang-orangnya berubah, ide-idenya berubah, kepentingannya berubah, politiknya juga berubah, dengan kapital-kapital yang berubah juga. Nah itu, mungkin, yang krusial di Sikukeluang: berjejaring dengan teman-teman, saling

Untuk dibaca bersama

sharing. Apa yang bisa diambil, apa yang tidak atau bagaimana menggabungkannya? Mungkin, (keidealan) itu bisa jadi eksperimen. Aku pikir, sih, terus *aja*. Apa yang ingin kami lakukan bersama-sama maupun sendiri-sendiri, ya kolektif tergantung terhadap konteks yang ada pada saat itu.

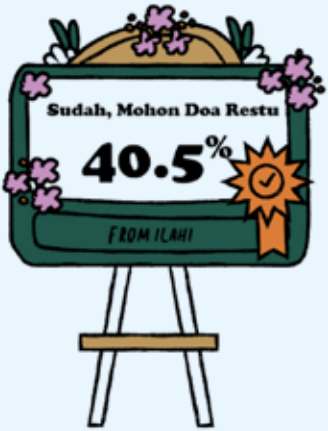
Nisa: Kalau untuk Sanggar Anak Akar sendiri, sih, mungkin untuk yang krusial sekarang itu *pengennya* Sanggar bisa membiayai diri sendiri dari unit usaha yang kami bangun. Maksudnya, dari situ kami jadi tidak tergantung pada siapa pun. Itu, sih, cita-citanya. Terus, yang kedua, *pengen* Sanggar jadi ruang publik di mana semua teman yang di sini bisa mampir ke Sanggar untuk, misalnya, mengadakan pameran atau ruang seni budaya. Jadi, dari anak-anak sampai orang dewasa bisa menggunakan Sanggar sebagai ruang publik, ruang berkarya. Kami belum menyelesaikan masalah sertifikat tanah. Jadi, sampai saat ini kami belum bisa membangun rumah dan sementara masih mencari dana untuk membangun rumah juga.

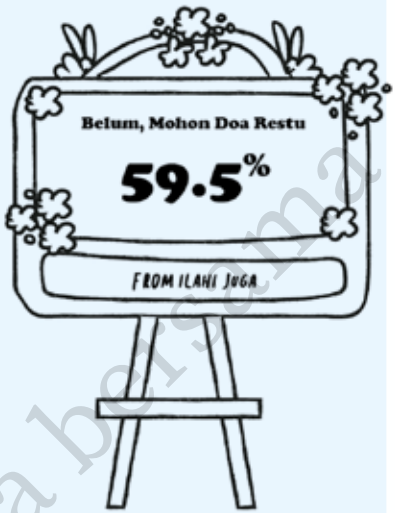
Ama: Kalau krusial, mungkin, aku lebih *ngomongin* kondisi pandemi sekarang, ya. Jadi, aku masih merasa itu menjadi hal krusial yang kita hadapi; harus merawat ruang secara fisik. Aku yakin kalau pandemi ini tidak akan cepat berlalu. Aku punya keyakinan, ini bisa jaga jarak dan memakai masker dua sampai tiga tahun lagi. Itu baru *bener-bener* normal. Dan ruang itu harus tetap berlanjut. Bagaimana ruang itu terus dihidupi adalah siasat yang krusial, yang harus dipikirkan. Kan, idealnya *offline,* ya. *Kayak* pertunjukan musik, pemutaran film, itu berpengaruh banget buat profit komunitas dan masih krusial di 2021 atau seterusnya. Kami masih memikirkan *gimana* caranya menyudahi program-program yang cukup melelahkan—*online-online* itu memuakkan. Juga, *gimana* caranya kami bisa *ngidupin,* meskipun kondisi pandemi *gini*. Terus, yang ideal, aku membacanya sebagai afirmasi. Mungkin hal sederhana. Empat tahun kami berdiri secara legal dan kolektif kami bekerja, hal yang kami dapat adalah posisi di masyarakat dan pemerintah, yang memiliki kami secara kolektif. Terus, mungkin yang kami harapkan ideal adalah anggota juga setara, tidak

Untuk dibaca bersama

ada *plotting* ketokohan; siapa yang paling menonjol di kolektif. Jadi, semua punya posisi setara; kemampuan setara dan tahu betul *ngapain* sih, di kolektif itu.

Badan Hukum





Berdasarkan survei FIXER, bagi kolektif seni di Indonesia, semakin penting bagi mereka untuk mendaftarkan diri sebagai organisasi berbadan hukum. Karena dengan begitu mereka semakin mudah untuk bekerjasama dengan berbagai institusi donor, korporasi swasta, LSM atau lembaga pemerintah. Namun demikian, lebih dari separuh kolektif seni yang masuk dalam riset FIXER belum memiliki badan hukum untuk organisasi mereka.

Ajeng: *Trims*, semuanya! Jadi, melalui proses yang dimulai dengan *ngobrol* seperti ini, terus juga ke beberapa kolektif lainnya, *pengen* tahu, sih, menurut kawan-kawan, dengan adanya FIXER itu, jadi perlu tidak, sih, untuk ke depannya bisa ada satu platform—semacam platform untuk saling menguatkan—berbagi strategi, berbagi sumber daya yang dimiliki masing-masing?

Anang: Menurutku penting.

Untuk dibaca bersama

Rahmat: Kebayang, dari sini bisa ke Pekanbaru, terus mampir ke Jawa atau yang lainnya; berbagi sumber daya, terus program-program yang bisa dikerjakan bersama.

Ajeng: Nisa, Ama dan Ade, mungkin? Ade *ilang,* nih? Tapi, mungkin Ama atau Nisa bisa singkat aja?

Ama: Menyadari betul, karena aku, kan, tinggalnya di ruang kolektif itu sendiri, ya. Ada banyak hal yang memang kadang-kadang energi kita harus ditambal-tambal untuk merawat ruang, untuk memikirkan kerja yang sebenarnya bikin kita bertanya-tanya, "ini apa, ya?" Dan di ruang-ruang seperti ini, itu jadi penting buat kita tahu bahwa setiap wilayah punya peta kerja dan perjuangan yang berbeda-beda. Beberapa tahun belakangan aku merasa ada inisiasi temu kolektif dan efeknya bukan personal, tapi buat banyak orang. Jadi, itu penting.

Ajeng: *Thank you*, Ama! Nisa baru aja *japri batre hape*-nya habis. Jadi, mungkin dia bakal *japri gue*. Ade mungkin bisa kasih respons atau jawaban singkat aja, De? Ade *freeze* apa kita yang *freeze,* ya?

Ade: *Sorry.* Tadi sempat jelek koneksinya. Iya. Menurutku, kita tidak bisa sendiri, tidak bisa asyik sendiri—tentu saja kita belajar dengan komunitas lain yang punya kesempatan dan kapabilitas yang berbeda-beda juga dan bisa membuat kita kaya bersama-sama, baik kaya hati maupun kaya harta. Hahaha! Dan, bisa berbuat lebih agresif lagi dengan apa yang ada di FIXER ini. Apalagi, teman-teman sangat berpengalaman dengan konteksnya di daerah masing-masing, membuat kita bersemangat, sih. Buat sesuatu yang asyik.

Leonhard Bartolomeus: Mungkin dari obrolan yang terjadi tadi, alih-alih membayangkan masa depan, mungkin sebaiknya kita membayangkan kerja kolektif ini sebagai metode atau strategi bertahan yang bisa dilakukan di masa sekarang—karena sifat kolektif ini sendiri. Tadi, kan *sebenernya* ada Ruang MES 56, atau Hysteria, *udah* menyebut beberapa *sample* yang berubah bentuk *gitu*, ya, yang

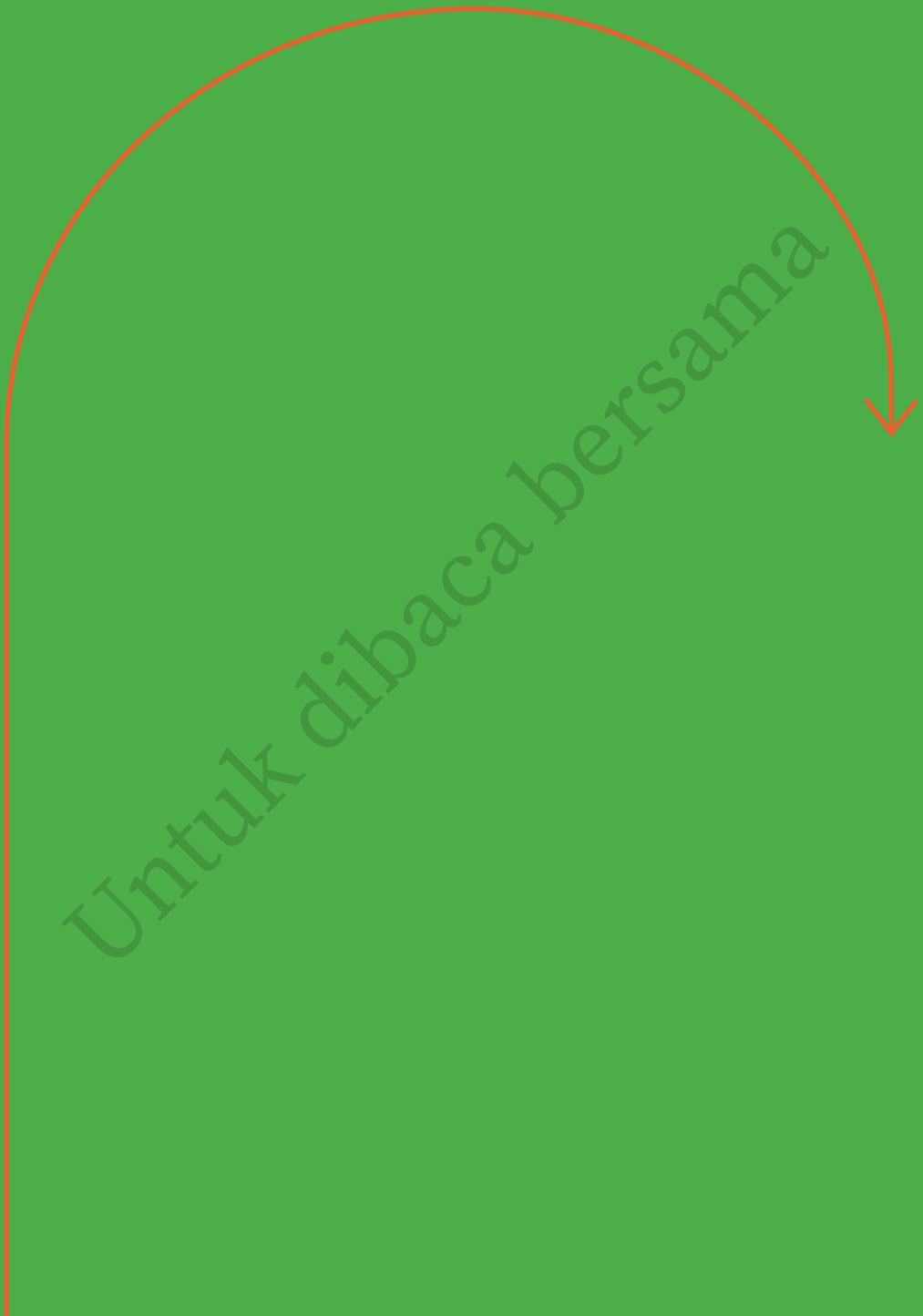
Untuk dibaca bersama

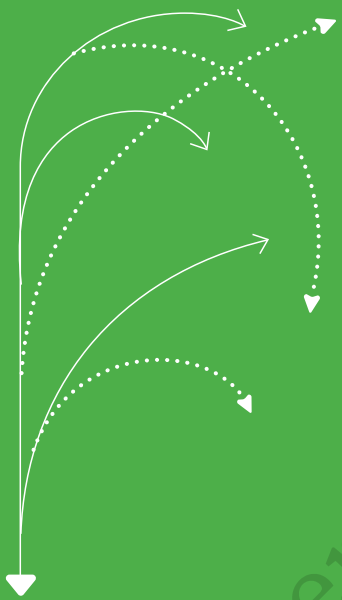
sebetulnya ini juga kekeliruan yang mungkin banyak *gua* temui kalau kolektif itu adalah bentuk, *genre* atau -isme; sebagai bentuk seni kontemporer, sebagai bentuk perbandingan dengan ekspresionisme di lukisan atau isme-isme lain di seni rupa modern. Yang mungkin tidak disadari adalah kerja kolektif yang kita lakukan sebetulnya merupakan kesadaran berpikiran; alih-alih membayangkannya sebagai sebuah bentuk atau formula untuk menjadi "seni rupa kontemporer." Dan itu mungkin salah satu isu yang patut diperbincangkan secara lebih serius di FIXER nanti—terlepas dari buku, *website,* ataupun dalam pameran. Bagaimana kemudian cara berpikir ini tidak hanya terbatas pada satu ruang atau institusi, tetapi setiap individu yang pernah bekerja dalam kolektif punya semangat dan ide yang sama, baik menggunakan seni maupun menggunakan disiplin ilmu-ilmu yang lain, *gitu*. Mungkin itu yang nantinya bisa dielaborasi oleh tim FIXER. Karena, tentunya, obrolan kita sekarang *nggak* bisa merangkum pandangan dari semua kolektif yang ada. Tapi, dari yang *gua* dengarkan tadi, sangat menyentuh relung hati. Hahaha!

Semesta Digital, 2020

Untuk dibaca bersama

Yang mungkin tidak disadari adalah kerja kolektif yang kita lakukan sebetulnya merupakan kesadaran berpikiran; alih-alih membayangkannya sebagai sebuah bentuk atau formula untuk menjadi "seni rupa kontemporer."


Untuk dibaca bersama



Manifesto Seni Tulang Lunak Bandeng Juwana

Untuk dibaca bersama

Adin

Bagaimana sebuah kolektif seni bisa bertahan dan berkembang di kota-kota yang ekosistemnya *blangsak*? Itulah pertanyaan yang paling sering kami terima, terutama sebagai kolektif visual maupun *hub* yang aktif 16 tahun terakhir ini di Semarang. Ditilik secara luasan, jumlah penduduk dan *supply* anak muda yang belajar, kota ini sebenarnya punya potensi besar. Nyatanya, dalam medan kebudayaan, terutama diskursus seni rupa kontemporer, Semarang tak beda jauh dengan kota macam Rembang, Cirebon, Pasuruan, dan kota-kota kecil lain: hanya masuk dalam tataran statistik belaka. Kita bisa berdebat panjang pada paragraf pertama ini yang didominasi klaim dan bukannya penyajian data yang meyakinkan. Tapi, percayalah, berdebat soal data hanya mengingatkan kita pada betapa petani di Rembang dianggap bodoh karena tidak baca Analisis Mengenai Dampak Lingkungan (AMDAL) ketika ambisi pabrik semen, dengan segala pembenarannya, ditanam di sawah-sawah mereka. Namun, tulisan ini tidak akan menyoroti banyak soal data dan klaim tersebut, melainkan berbagi saja bagaimana kondisi inilah yang membuat Hysteria mempunyai manifestonya sendiri, yang barangkali kota-kota dengan ekosistem sama akan lebih merasa *relate* dengan kondisi ini sekaligus berbagi strategi survival, alih-alih mengambil pola yang dianggap mapan di kota yang infrastrukturnya dianggap stabil juga.

Berikut Manifesto Tulang Lunak Bandeng Juwana:

Turuti Pasar

Jangan pernah percaya bahwa pasar bisa diciptakan. Sejak awal, pasar sudah ada. Masalahnya, apakah itu pasar arus utama atau alternatif, dan apakah kita berhasil mengidentifikasi dan memasuki lingkaran pertukaran tersebut?

Dalam praktik yang dilakoni Hysteria, percaya bahwa pasar bisa diciptakan itu jadi jebakan sendiri, seolah pasar tumbuh dari kekosongan. Inovasi bisa diterima lebih baik jika mempunyai pijakan

Untuk dibaca bersama

sebelumnya, bukan merupakan terobosan-terobosan *avant-garde* yang susah dipahami orang dan menyulitkan diri sendiri dalam konteks keberlangsungan kolektif. Justru pasar itu harus dituruti, dan pada tikungan-tikungan tertentu dibelokkan, jika kita memang sejak awal tidak punya modal besar berenang melawan arus. Berdasarkan pengalaman dan pengamatan kami sebagai kelompok yang tumbuh dan berkembang di Semarang, bisa dikatakan hiruk-pikuk aktivitas kebudayaan, tak terkecuali seni di sini, dipicu oleh empat faktor.

Pertama, didorong modal besar.
Bisnis dan aktivitas apa pun, sebut saja *coffee shop*, bistro, juga aktivitas seni yang dimodali korporasi tembakau ataupun pemerintah tidak pernah sepi. Selalu saja ada kegiatan yang, jika setarikan napas dengan aktivitas permodalan, pasti hidup, terlepas dari apakah ia sepi atau ramai pengunjung.

Kedua, didorong trend.
Mewakili *trend* tertentu modal aktivitas untuk menyusup ke dalam kelas tertentu. *Trend co-working, start up*, dan belakangan ini juga *creative hub* misalnya, tetap akan dilakukan di sini, meskipun model bisnisnya masih menjadi bahan perdebatan. Ini serupa juga dengan *genre* musik, mulai dari *folk* hingga dangdut patah hati *a la* Didi Kempot dan turunannya.

Ketiga, aktivisme iseng.
Aktivisme iseng ini biasanya dilakukan para mahasiswa tingkat akhir, dengan rentang usia aktif dua hingga empat tahun di sepanjang masa hidup mereka sebagai macan kampus, hingga lulus atau di-*drop out*. Meski usianya sebentar, biasanya aktivitasnya cukup segar.

Terakhir, kegiatan yang diinisiasi kelompok-kelompok militan idealis.
Sayangnya, kelompok seperti ini cukup jarang di Semarang, dan jika pun ada, umumnya kegiatannya telanjur dilabeli cukup serius, dan biasanya juga tidak tahu *trend*, apalagi model bisnis yang sedang berkembang.

Untuk dibaca bersama

Berbeda dengan *co-working,* yang sejak awal lahir satu paket dengan model bisnis, ruang seni maupun komunitas sering diciptakan oleh dorongan impulsif. Jadi, jarang terbayang model bisnis, apalagi pasar yang hendak dituju. Hal ini juga menjadi problem Hysteria yang awalnya berkeyakinan memasok ragam ekspresi seni, tidak hanya yang menjadi arus utama di Semarang. Semangat "melawan pasar" dan mencipta pasar inilah yang belakangan dianggap sebagai sesat pikir yang indah dan membuat Hysteria berjuang cukup keras ketika harus menyesuaikan diri pada konteks kekinian. Ringkasnya, pasar tidak usah dilawan, tetapi dituruti, dan nanti, sekali waktu, dibelokkan, senada dengan Roy Wagner dalam *Invention of Culture*, bahwa untuk migrasi, nilai dan kebudayaan berpijak pada yang sudah ada dulu, bukan dari kehampaan budaya sehingga bentuknya sama sekali tidak bisa dimengerti.

Inilah kredo pertama Manifesto Tulang Lunak Bandeng Juwana. Frasa ini dipilih bukan tanpa alasan. Sebagai kolektif seni yang tumbuh dalam mitos kota dagang dan jasa, komunikasi biasanya diawali dengan *ono dite rak?* (Jawa: ada uangnya *enggak*?) Harus banyak adaptasi supaya berkelanjutan. Tulang lunak bandeng Juwana sendiri merupakan oleh-oleh khas Semarang yang sudah pasti tidak berasal dari Semarang. Juwana adalah nama kecamatan di Kabupaten Pati, tapi di Semarang lah bandeng Juwana mendapatkan ketenaran. Sebagaimana Wingko Babat (konon berasal dari Babat), Soto Bangkong, dan Kelompok Wayang Orang *Ngesti Pandowo*, kesemuanya itu bukan berasal dari Semarang. Tidak perlu mengembangkan kebudayaan yang asli dan orisinil karena sejak era Hindia Belanda, Semarang telah menjadi etalase produk-produk Jawa bagian tengah. Jika merunut pada karakter umum kota ini, yang tidak *Jawa-Jawa amat* meskipun punya beban sebagai ibukota Provinsi Jawa Tengah, identitas kota menjadi serba-gamang karena jantung kebudayaan Jawa masih diyakini berada di Surakarta dan Yogyakarta. Ini bisa dilihat di pesta-pesta pernikahan di Jawa Tengah, yang banyak mengambil kultur Surakarta, alih-alih mencari identitas khas Jawa pesisiran. Eklektisisme justru menjadi spirit kota ini sejak awal.

Untuk dibaca bersama

Tidak Perlu Kreatif-Kreatif Amat

Kasihan kerja otak kita berkali lipat. Prinsip amati, tiru dan modifikasi rasanya masih ampuh. Produk tiruan dan tidak perlu kreatif-kreatif amat namun sukses bisa kita temukan dalam kasus Kampung Pelangi. Kita tahu Romo Mangun di Kali Code dan Kampung Jodipan warna-warni di Malang telah lebih dulu mengecat kampungnya. Tapi, Kampung Pelangi di Semarang mendapat *spot* istimewa karena muncul dalam momentum yang tepat, bersamaan dengan *trend selfie* di Instagram dan mendapat *full support* pemberitaan, baik dari pemerintahan maupun media-media asing. Tidak ada yang baru baik dalam hal bentuk maupun konten. Diaplikasikan begitu saja nyatanya menuai sukses, setidaknya dalam parameter pemberitaan dan sokongan dana. Pertanyaannya, kita mau beradu dalam level apa? Kalau kebutuhannya *survive* di daerah, menjadi peniru saja kadang sudah cukup. *Toh*, dalam aktivisme kesenian, seperti halnya di kota-kota lain di luar arus utama medan seni, banyak bentuk ekspresi seni lain yang tidak banyak digarap karena pemainnya cukup sedikit. Sebagai contoh, secara umum seni rupa masih banyak didominasi praktik galeri yang mengandalkan bidang dwimatra sementara trimatra maupun eksperimen lain tidak banyak diamalkan. Tidak perlu kreatif. Meniru dan memberi konteks saja sudah bisa menjadi strategi yang berhasil. Praktik-praktik yang sudah ada kadang mendapatkan penamaan atau sistem kategori yang sudah eksis sebelumnya. Katakanlah, seni partisipatif, yang *mentok* di era Moelyono. Seolah-olah tidak ada kebaruan praktik di luar itu yang mendorong pekerja seni susah payah membuat *statement*. *Toh,* sistem kategori yang dipakai tetap model lawas. Jadi, alih-alih mencari *statement* baru yang melelahkan dalam medan seni Indonesia yang barangkali juga susah diakui, lebih baik memberi warna yang sudah ada. *Toh*, sudah umum kota-kota di luar Yogyakarta, Bandung, Jakarta dianggap epigon atau turunan saja dari praktik yang sudah ada. Jadi, tidak perlu repot-repot masuk dalam sejarah besar arus seni visual Indonesia. Barangkali energinya bisa digunakan untuk hal lain, misalnya jualan martabak atau jasa lukis potret untuk kelangsungan hidup.

Untuk dibaca bersama

Gambar 1. Kampung Pelangi Semarang. Lokasi: Semarang, Jawa Tengah (2017).
Sumber: pixabay.com/Endho.

Berangkat Dari Yang Ada, Sesuai Kapasitas

Perlu diketahui, Kolektif Hysteria memulai aktivitasnya dengan membuat *zine,* satu jilid dua halaman ukuran A4, yang di-*layout* menggunakan komputer sewa Rp3.000 per jam, difotokopi, dan disebarkan gratis. Belakangan, kami menyadari bahwa keberanian itu satu *privilege* yang lain, karena dengan segala keterbatasan, kemampuan *layout* sederhana, teks acakadut, Hysteria memulai dari segala kekurangan, alih-alih dengan manajemen canggih.

Untuk Kiba

Hari ini, tampaknya karena sihir *coffee shop*, *co-working,* dan tempat-tempat *hype* lain, banyak anak muda merasa minder jika harus memulai dari kemiskinan, seolah mencipta ruang alternatif harus *fancy, good looking* dan punya jaringan memadai. Sebagai anggota generasi yatim yang tumbuh dengan meniru bentuk-bentuk yang ada ketika kekurangan referensi, yang Hysteria lakukan adalah berkunjung ke kota lain, mengingat sangat jarang di Semarang kelompok seni dalam 20 tahun terakhir yang eksis. Artinya, tidak ada *role model* dan mau tidak mau harus mencari referensi lain. Dalam hal ini, Hysteria banyak berpaling ke Surakarta, Bandung, Yogyakarta dan Jakarta.

Curigai Bentuk dan Metode Arus Utama

Seperti diketahui, banyak diulas dalam buku-buku sejarah seni rupa kontemporer Indonesia, selain Yogyakarta, Bandung dan Jakarta, kota lain seolah hanya tampil sebagai pengekor. Dan memang tidak

Adin

Hysteria

intern
sastra indonesia
kritik & saran
hub. Yussie
081577095758441575

buletin sastra bawah tanah
terbit setiap minggu sekali

CHAUBAU

■ sebuah cerpen

Jarum jam menunjukkan angka 5, malaikat itu datang lebih cepat dari waktu yang telah ditetapkan. Tampaknya segera dia akan bekerja seperti biasa; mencabut nyawa. Dia telah mendatangi orang yang bakal ia cabut nyawanya. Orang itu. Semuanya telah ada dalam catatan kematian. Catatan yang dengan rinci menjelaskan segalanya; nama orang yang akan dicabut, jam berapa orang itu akan dicabut, semuanya ada. Wajahnya riang saja melakukan pekerjaan itu, karena ini hal yang sudah biasa di lakukan, dan tidak membuat dirinya merasa takut dosa atau apa. Inikan perintah Tuhan. Begitulah, dengan jubahnya yang putih ia terbang dari satu tempat ketempat yang lain. Mencabut nyawa dari satu orang keorang lain. Dari pagi hingga paginya besok. Tak pernah berhenti.

Dia membuka catatannya lagi. Membaca dengan perlahan urut dari lembar satu kelembar berikutnya. Nah. Akhirnya dia mendapatkan juga nama orang itu. Kini dia sedang menunggu waktu tiba. Dia telah menemukannya dan mengamati orang itu. Dirinya mendekat kepada mangsanya.

"kau sudah datang ya sakaratul maut" kata orang itu tersenyum menyambut kedatangannya.

Dia tersentak. Kenapa orang itu tiba-tiba tahu keberadaanya.

"kau tak usah kaget sakaratul maut. Aku tahu akan kedatanganmu padaku. Silakan duduk dulu. Aku sudah lama menunggumu" katanya lagi sambil menyilakan malaikat untuk duduk di kursi.

"kalau sudah tahu dengan kedatanganku, bersiap sajalah untuk kucabut nyawamu" tukasnya sambil mengambil duduk kan yang nyaman.

"tunggulah sebentar. Waktunya kan masih agak lama. Masih satu jam lagi. Santai saja yach. Aku sudah menyiapkan secangkir kopi dan sepiring kue. Kau harus mencicipinya. Ini untukmu. Makanlah !"

"memangnya aku ini manusia apa? Aku kan malaikat kau tahu itu!" tegasnya dengan air muka sengit. Namun orang itu malah tertawa.

"haha ternyata rasa humormu jelek sekali! Begitu saja marah" Suaranya mengikik tertawa.

"Kau itu, sudah tahu mau mati masih juga cengengesan" malaikat maut memendelikkan matanya yang bening dan tajam menatap wajah aneh orang itu.

Tapi tiba-tiba saja hatinya ingin juga ikut tertawa. Sekali ini ditemuinya manusia yang santai dan pintar melucu bahkan sebelum dia mati. Masih sempat-sempatnya membuat lelucon. Ini hal lucu yang tak pernah terjadi sebelumnya selama dia menjalankan tugas ini. Ditahannya hal yang konyol ini dalam hatinya.

"hei malaikat kau tahu hidup jadi manusia itu berat. Enakan jadi malaikat seperti kamu sudah pasti masuk surga. Lain dengan aku, manusia berbuat baik pun belum tentu bisa masuk surga." Orang itu mendadak berceramah. "makanya sebelum kau cabut nyawaku. Biarkan aku menyelesaikan pekerjaanku dulu. Ok !"

"memangnya apa yang akan kau kerjakan sebelum kucabut nyawamu?" tanyanya ingin tahu.

"manusia kan pasti berbuat salah dan banyak punya utang dalam hidupnya. Karenanya aku ingin menulis pesan permintaan maaf kepada semua orang yang sengaja atau tidak pernah aku sakiti. Sekalian aku ingin membayar utang-utang yang pernah aku pinjam dari orang lain. Kau tak keberatan kan menemaniku melakukannya"

"kau ini benar-benar gila atau bagaimana. Masak malaikat kau suruh menemanimu menyelesaikan urusan-urusanmu itu. Dasar !"

"lho ya tidak apa-apa. Dari pada kamu bengong menunggui aku, lebih baikkan membantuku. Toch kamu nanti juga dapat amal karena membantuku menyelesaikan urusan-urusanku ini. Apalagi ini kan juga urusan kebaikan. Ayolah. Kan tidak ada salahnya membantu!"

Dipikirnya tawaran ganjil itu. Ada benarnya juga kata orang yang mau segera sekarat itu. Tak ada salahnya juga bagiku dan itu adalah kewajiban sesama mahluk ciptaan Tuhan untuk hidup saling bantu membantu bila ada yang kesusahan. Apalagi yang akan dilakukannya juga termasuk mulia. Membantu membuat pesan permohonan maaf dan menghitung uang untuk membayar hutang-hutang orang itu.

"baiklah" katanya. "tapi aku tak mau terlena begitu saja oleh permintaanmu. Kalau waktunya sudah tiba aku tak segan-segan mencabut nyawamu tanpa mengindahkan pekerjaanmu ini sudah selesai atau

Untuk Kalangan Sendiri

Gambar 2. *Hysteria* Edisi 1, 11 September 2004, *zine* yang menjadi awal mula berdirinya Hysteria.
Sumber: Hysteria.

bisa dimungkiri bahwasanya representasi seni rupa Indonesia dalam pameran-pameran internasional banyak didominasi tiga kota itu, dengan infrastruktur dan ekosistemnya yang lebih kaya. Ketiga kota itu sering menjadi *role model* untuk belajar dan panutan sementara bagi daerah-daerah yang ekosistemnya benar-benar berbeda. Dari kapan tahun, pegiat atau seniman di daerah bertanya-tanya apa yang kurang ketika kecanggihan teknik telah dikuasai tapi tetap gagal masuk pasar maupun wacana arus utama. Keluhan soal ketiadaan pencatat, kritikus, galeri, museum, dan seterusnya seolah tiada habisnya. Jangankan melengkapi infrastruktur yang ada, bertahan dan tetap bisa bergerak saja sudah bagus. Dikira jika sudah punya galeri lantas bisa masuk lingkaran seni rupa kontemporer Indonesia? Tidak semudah itu, Ferguso!

Tautkan dengan Konteks (Memahami Relevansi Keberadaan Kolektif dalam Ekosistem Kota)

Inilah yang membuat Hysteria mempunyai fokus pada isu-isu lokal: karena ingin menjadi bagian dari sejarah kotanya sendiri. Pemahaman terhadap konteks lokal membuat praksis yang dijalani Hysteria lebih membumi dan membuka peluang pendanaan dari *stakeholder* yang berkepentingan dengan ekosistem ini. Hysteria bisa memahami isu perubahan iklim Semarang, termasuk *leading sector* dalam bidang itu. *Funding* raksasa seperti Rockefeller, misalnya, justru berkepentingan masuk dan menjadi alternatif daripada bersaing dengan *funding* arus utama medan seni kontemporer yang digenggam erat *status quo*. Strategi memahami kondisi lokal ini juga yang menuntun pada belajar lebih jauh mengenai partisipasi publik dalam proses pembentukan kota, yang erat kaitannya dengan pemerintah daerah dan juga perusahaan-perusahaan yang tumbuh di dalamnya. Rasanya, paham konteks dan tahu kekuatan kotanya bisa memudahkan kolektif untuk menautkan diri pada *stakeholder* yang lebih besar. Kota Lama,

Untuk dibaca bersama

misalnya, hari ini menjadi pintu masuk Semarang karena menjadi kawasan terbesar di Indonesia yang masih memiliki banyak bangunan berarsitektur kolonial. Borobudur hari ini menjadi pintu masuk Jawa Tengah, bahkan Jawa itu sendiri. Rasanya, tiap kota juga bisa mencari kata kunci mengapa ia layak dikunjungi. Dengan demikian, sadar konteks akan membuat isu yang digarap kolektif seni lebih bernas. Banjarmasin, misalnya, bisa dibilang menjadi satu-satunya kota sungai di Indonesia yang masih eksis. Dengan memahami keunikan daerahnya dan mencari pintu masuk, kolektif seni di daerah bisa jauh lebih berwibawa karena mempunyai kata kunci yang khas dan tidak serta-merta *kemaruk* meniru model-model yang sudah ada.

Gambar 3. Nginguk Githok 2019, program yang memadukan seni kontemporer dengan tradisi Sedekah Bumi, dibiayai dari anggota masyarakat.
Sumber: Hysteria.

Untuk Kita Bersama

Bergerak Skala Kecil, Masif, Tahu Diri dengan Sifatnya yang Mengganggu atau Memberi Inspirasi.

Gambar 4. Poster Tengok Bustaman 2013.
Sumber: Hysteria.

Tahun 2012-2013 menjadi titik balik untuk kesekian kalinya ketika korporasi tembakau masuk dan memberi perhatian pada pengembangan komunitas. Hysteria tidak masuk dalam skema itu untuk berbagai alasan. Hysteria mulanya menginisiasi program peningkatan kapasitas komunitas, lalu bergeser ke kampung-kampung, dengan skala Rukun Tetangga (RT) maupun Rukun Warga (RW). Hysteria menyingkir dari perhelatan yang sifatnya perayaan di ruang publik dengan penonton ribuan karena tidak mempunyai modal finansial untuk melakukan itu. Hysteria sadar diri, lalu menginisiasi kegiatan-kegiatan kecil yang intensif, simultan, dan menguatkan diri dalam konten maupun wacana. Tengok Bustaman adalah *pilot project* pertama, *art project* yang melibatkan banyak seniman untuk merespons isu di situs yang khusus, dalam hal ini Kampung Bustaman, sejak 2013. Disusul membuat *site specific art project biennale* Penta KLabs sejak 2016, yang diadakan berpindah-pindah.

Untuk dibaca bersama

Kampung Bustaman menjadi wilayah eksperimen dan belajar untuk dikembangkan di situs atau kampung lain. Saat ini ada beberapa *event* berbasis kampung yang diinisiasi dan masih eksis, di antaranya Festival Bukit Jatiwayang di Ngemplak Simongan, Semarang dan Nginguk Githok di Sekararum, Kabupaten Rembang. Di luar itu, Penta Klabs sudah dilangsungkan dua kali, yakni di Kemijen (Narasi Kemijen, 2016) dan Randusari (Sedulur Banyu, 2018). Selain itu, masih ada jaringan kampung lain yang sewaktu-waktu bisa diaktivasi karena kepercayaan warga pada Kolektif Hysteria yang terjaga dengan baik. Meski kecil, keberhasilan menautkan diri dengan isu global mengantar praktik ini dipresentasikan di Tokyo, Berlin, Birmingham dan Heidelberg.

Tidak Ada Sistem yang Sempurna. Semua Platform Mempunyai Celah. Mari Retas Semampu Kita

Ego sektoral dalam pemerintahan, misalnya, itu nyata adanya. Pemerintah tidak pernah menjadi agen tunggal. Aktornya banyak. Demikian pula dalam sistem yang lain. Rumah Seni Cemeti (kini, Cemeti - Institut untuk Seni dan Masyarakat), Jakarta Biennale dan Biennale Jogja terutama sering menjadi tolok ukur kesuksesan seniman maupun kolektif. Sebagai kelompok, Kolektif Hysteria jauh dari ingar-bingar itu dan sepertinya tidak perlu susah payah untuk diterima dalam lingkaran itu. Masih banyak jalan menuju Roma. Fenomena ini juga kadang ironis jika mengamati orang di daerah sedemikian rindu berpameran di Galeri Nasional. Rasa-rasanya hal itu tidak perlu lagi karena hakikat eksistensi kolektif seni barangkali bukan itu. Banyak kanal lain yang bisa dimasuki. Tak heran ketika Badan Ekonomi Kreatif (Bekraf dan sekarang bergabung lagi dalam Kemenparekraf) mempunyai kepentingan menyoal ekonomi kreatif, dengan *enteng* hati Hysteria mengganti *branding*-nya sebagai kelompok ekraf, sehingga pada 2017 mendapat bantuan fasilitasi alat dan renovasi rumah hanya karena Kolektif Hysteria mengganti *branding* kelompoknya sebagai CoLaboratorium dan Creative Impact Hub.

Untuk dibaca bersama

Gunakan Politik Bahasa. Adopsi Istilah Yang Sedang *Hype*

Masyarakat Indonesia gandrung mengonsumsi bahasa dan istilah yang *fancy* dan *sophisticated*. Saat ramai-ramai istilah *posmo*, tanpa ragu Jim Supangkat mendaku beberapa karya seniman mewakili semangat posmo walaupun ada keberatan dari beberapa seniman yang diklaimnya. Begitulah mungkin tugas kurator: memberikan *framing,* apa pun bentuknya, asal bisa diterima dalam frekuensi lebih luas. Orang yang tidak paham-paham amat soal *coworking,* misalnya, menganggap istilah itu mewakili *trend* tertentu, lalu fenomena itu masuk dalam sistem kategori yang sudah tersedia untuk bisa memasuki medan yang lebih luas. Main-main bahasa dan istilah rupanya masih ampuh. Persoalan dan peluang lain yang timbul belakangan bisa diatur-atur nanti. *Toh,* strategi malih rupa dalam *branding,* seperti halnya idiom *smart city,* yang celakanya hanya ditandai dengan banyaknya aplikasi yang diciptakan oleh pemerintah saja tanpa peduli *user*-nya, cukup ampuh untuk mendapat prestasi nasional. Rasanya praktik comot istilah ini banyak terjadi di mana-mana untuk masuk dalam sistem kategori tertentu. Jika tidak persis amat, bisa dianggap sebagai modifikasi, mutasi, maupun varian arus utama.

Membiasakan Membuka Diri pada Kelompok yang Berbeda Disiplin

Bisa dibilang, selama 2004-2016, 85% pembiayaan yang didapat Hysteria bukan berasal dari wilayah kesenian. Interaksi dengan para aktivis kota lain justru membuka peluang pendanaan berbeda, alih-alih berebut remah pendanaan sektor seni, yang rasanya waktu itu muskil. Baru pada 2017, Kemendikbud dan Bekraf memberi sokongan dan setelah itu ada kerja sama seperti itu sekurang-kurangnya setahun sekali antara Hysteria dan pemerintah pusat. Membuka diri pada kemungkinan lain inilah yang membuat Hysteria pada 2015 bekerjasama dengan platform pemetaan Ushahidi dari Kenya dan setahun kemudian terlibat dalam jaringan *global humanitarian open street map* untuk memberikan presentasi di Filipina. Sama sekali tidak ada kaitannya dengan seni-senian. Hal ini membuka mata Kolektif

Untuk dibaca bersama

Hysteria untuk membangun posisi lebih politis dalam konteks kota, alih-alih berbicara capaian estetik melulu.

Memahami Posisi Politis

Gambar 5. Kunjungan Walikota Semarang, Hendrar Prihardi, ke Grobak Art Kos.
Lokasi: Markas Hysteria, Semarang, Jawa Tengah (2020).
Sumber: Hysteria.

Posisi politis, seperti halnya mesin negosiasi utama di Indonesia, adalah politik elektoral. Jasa politik lebih dihitung daripada prestasi estetik. Demikianlah fakta yang banyak terjadi di daerah. Membangun jaringan dengan politikus lokal dan organisasi massa menjadi hal lain yang perlu diupayakan jika ingin berkontestasi dalam sumber daya lokal.

Manfaatkan Akses Internet

Sekarang kesulitan berbahasa Inggris bisa diatasi dengan *google translate* dan *grammar checker.* Banyak kesempatan di luar. Tidak harus menunggu rekomendasi dari *stakeholder* yang sudah ada. Iseng-iseng ini kadang membuahkan hasil. Setidaknya, dalam praktik Kolektif Hysteria, cara itu cukup efektif. Residensi pertama di Jerman pada 2013 didapatkan setelah mengirim email *random* sebanyak 256 kali. Jumlah aplikasi yang dikirim kami ingat betul karena *setting*-an Gmail mengizinkan kita menentukan berapa banyak *file* yang ingin ditampilkan dan hendak dihapus. Dari 256 email acak, hanya enam yang membalas, dan satu email menyarankan mengontak lembaga

Untuk dibaca

lain. Dari saran mengontak lembaga lain inilah akhirnya proposal lolos. Sekarang, dengan kemudahan seperti itu, jika kita memahami konteks dengan baik dan selalu menjajal peluang, rasanya cara ini bisa dicoba, kalau sekadar untuk mengambil peluang residensi, yang merupakan keistimewaan bagi seniman di daerah.

Bentuk dan Metode Itu Cair

Berubahlah sesuai kebutuhan; setialah pada visi dan kesejahteraan sosial. Kolektif Hysteria tidak menampik kerja-kerja pertukangan untuk bertahan hidup (kadang mengorganisasi demo nelayan, kadang menjadi tim survei pembangunan Trans Semarang.) Sudah tidak penting lagi setia pada satu bidang jika itu hanya mengarah pada kehancuran karena tidak bisa makan dan bayar sewa rumah.

Kedua belas kredo itu menjadi pokok penting, dan empat sisanya lebih pada penghiburan spiritual jika metode yang sudah dijabarkan tidak cukup berhasil.

Carilah Penyaluran Positif, Setidaknya *Coping Mechanism*, Jika Kesenian yang Tadinya Jadi Sarana Rekreatif Malah Menjadi Sumber Depresi

Jika tetap tidak berhasil, tidak perlu mendeklarasikan berhenti. Cukup diam. Hibernasi atau hiatus. Jangan-jangan, seni yang kita imani bukan seni programatik a la *funding*, yang rutin tiap bulan, tetapi bisa semusim sekali atau setahun sekali, seperti ritus panen hasil bumi dalam seni-seni tradisi. Praktik seperti ini tidak lebih rendah dibanding seni programatik bulanan dengan tanggung jawab ke lembaga donor. Seni kontemporer kita tumbuh bersama sekularisme dan menguatnya individualisme. Jika kita perhatikan, seni-seni tradisi yang bertahan lama adalah yang berkaitan dengan ritus hidup dan ritual. Seni Ketoprak di Pati dan Rembang, misalnya, tidak akan pernah mati karena merupakan bagian dari persembahan dan ungkapan syukur atas rezeki yang diberikan alam. Aktivitas keseniannya diaktivasi dalam rangka perayaan sedekah bumi. Jangan-jangan, ini juga bisa jadi model pengembangan model kolektif seni ke depan.

Untuk dibaca bersama

Jika Memang Sudah Tidak Tertahankan Lagi untuk Berhenti, Cukuplah Berhenti dan Jangan Nyinyir terhadap Usaha Juniormu, yang Barangkali Menempuh Lubang Yang Sama

Pandulah mereka supaya tidak mengulang kesalahan kita. Kita semua sudah cukup banyak menyaksikan orang-orang yang berusaha cukup keras lalu berhenti, entah apa pun alasannya.

Dan Terakhir, Berdoalah

Ini mungkin upaya terakhir. Siapa tahu keberuntungan dan momentum itu datang tidak diduga karena keberhasilan tidak selalu linier dengan usaha sungguh-sungguh. Upaya itu syariat, sementara hakikatnya hidup tidak pernah terduga. Berdoa bagi yang masih percaya bisa menjadi terapi yang bagus; syarat ketawakalan. Namun, bagi ateis *online,* mungkin bukan berdoa kepada siapanya yang penting, tetapi sikap keberserahan diri dan lebih menerima apa pun hasil dari apa yang sudah diupayakan. Jadi, kegagalan pun bagian dari eksperimen. Semuanya diterima jauh lebih *legawa*, alih-alih malah menyumbang penyakit mental permanen bagi para pelaku seni. Sayang sekali jika ada jiwa yang gila karena aktivisme; yang tadinya saluran katarsis, *kok*, malah jadi sumber depresi. Ya, kan?

Sebagai penutup, manifesto ini merupakan upaya mencari metode dan iman baru, terutama kolektif-kolektif seni dengan ekosistem yang timpang, yang sering melihat kesempurnaan ada pada kota-kota arus utama. Justru keberanian mencari jalan-jalan baru membuka peluang kemungkinan praksis yang lebih menggairahkan di daerah-daerah. Ini perlu diapresiasi, alih-alih dicap hanya sebagai pengekor dan dianggap tidak memberi wacana baru. Pembacaan terhadap bentuk bisa sangat menyesatkan. Sudah saatnya praktik kolektif seni seperti ini dibaca secara antropologis. Seni kontemporer, jika kita analogikan dengan agama, mempunyai dua syarat utama, yakni iman (sebagai seperangkat nilai dan ajaran), dan ritual (praktik). Dalam ekosistem berbeda, gagasan ini sudah semestinya bermutasi, berikut

Untuk dibaca bersama

juga praktik-praktiknya tidak bisa selalu dinilai dengan sistem kategori yang sudah ada, yang berpotensi besar memiskinkan.

Semarang, 2020

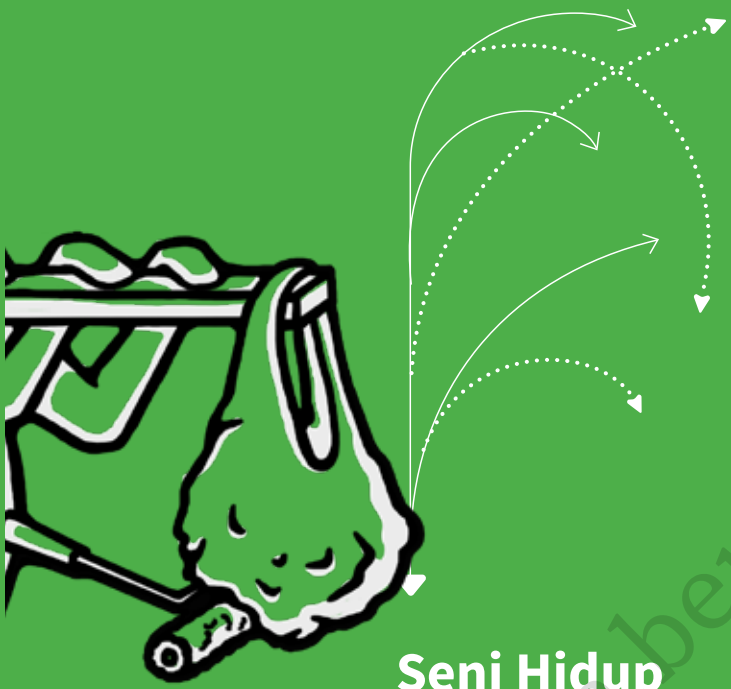
Gambar 6. Syndicate of Artist Collective and Alternative Space (Sartcas). Lokasi: Jatiwayang, Semarang, Jawa Tengah (2019).
Sumber: Hysteria.

Untuk dipa

Justru keberanian mencari jalan-jalan baru membuka peluang kemungkinan praksis yang lebih menggairahkan di daerah-daerah. Ini perlu diapresiasi, alih-alih dicap hanya sebagai pengekor dan dianggap tidak memberi wacana baru.

Adin

Untuk dibaca pribadi



Seni Hidup
Praktik Eksperimen Strategi Pertahanan Hidup Mandiri dalam Ruang Seni Budaya Independen

Untuk dibaca bersama

Nuraini Juliastuti

Tulisan ini ditujukan untuk menganalisa penciptaan mekanisme untuk bertahan hidup dalam praktik seni budaya, yang berkelindan dengan pengelolaan ruang. Sebagai studi kasus, saya menggunakan beragam praktik untuk mencapai kemandirian yang dijalankan oleh organisasi seni budaya independen dan kolektif seniman. Saya mempresentasikannya sebagai eksperimen strategi bertahan hidup mandiri dan cara untuk bertahan dalam beragam lintasan sejarah.

Dalam pembicaraan sehari-hari, membicarakan tentang perawatan dalam wilayah seni budaya dianggap sama dengan memikirkan tentang mekanisme untuk merawat gagasan, melangsungkan regenerasi, sambil membangun jaringan yang potensial untuk masa depan. Saya memakai konsep bertahan hidup untuk meluaskan pembicaraan tentang sustainabilitas. Ia tidak terbatas pada persoalan gagasan dan keterbatasan dana, tapi juga menyentuh soal keseimbangan antara pekerjaan dan urusan pribadi. Ia terkait dengan konsep perawatan yang multidimensional.

Pengamatan atas organisasi independen memperdalam wacana tentang pembangunan strategi budaya jangka panjang dari bawah. Sejarah pembangunan organisasi budaya independen menunjukkan bahwa ia dianggap berfungsi sebagai "*fixer*," atau perantara, yang mengisi lubang-lubang kebutuhan komunitas lokal.[1] Mengikuti Melani Budianta, ia merefleksikan karakter *emergency activism* (aktivisme darurat), yang diwariskan dari iklim politik periode pasca Reformasi 1998.[2] Proposisi Budianta berguna untuk mengartikulasikan situasi darurat sebagai kondisi yang melahirkan rekonfigurasi politik dan mengarahkan praktik seni budaya baru ke tujuan-tujuan baru. Semua studi kasus yang dianalisa di artikel ini berlangsung dalam konteks yang berbeda dari pasca Reformasi 1998. Orang-orang yang

[1] Nuraini Juliastuti, "A Conversation on Horizontal Organization," dalam *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry: Vol. 30* (2012), hlm. 118-125.
[2] Melani Budianta, "The Blessed Tragedy: The Making of Women's Activism during the Reformasi Years," dalam *Challenging Authoritarianism in Southeast Asia: Comparing Indonesia and Malaysia,* ed. Ariel Heryanto, Sumit K. Mandal (London and New York: Routledge Curzon, 2003), hlm. 145-178.

Untuk dibaca bersama

menggerakkannya, seperti kata Doreen Lee, "telah hidup dalam dunia pasca Soeharto tanpa misteri lagi."[3]

Fokus artikel ini diajukan untuk mengeksplorasi sejauh mana pergulatan tentang sustainabilitas ini mempengaruhi watak institusionalisasi produksi budaya yang dilakukan. Apakah tujuan yang dirancang ketika memikirkan tentang sustainabilitas dalam sektor budaya? Apakah imajinasi masa depan di dalamnya mampu mewadahi kepentingan banyak orang? Seberapa jauh eksperimen dan mekanisme bertahan hidup ini tidak hanya didesain untuk memenuhi kebutuhan jangka pendek, tapi merefleksikan keinginan untuk membuat relasi yang lebih lestari dengan orang dan lingkungan sekitar? Apakah imajinasi ini bisa didorong untuk menciptakan solidaritas antar manusia dan untuk kemaslahatan lingkungan yang kita tempati? Bagaimana hal ini juga merefleksikan hal-hal yang menetap dan berubah dari perkembangan ruang alternatif di Indonesia?

Ekosistem Infrastruktur Budaya Alternatif

Dalam menamai ruang budaya dan eksperimen yang dideskripsikan di artikel ini sebagai praktik budaya independen, saya menggunakan definisi ruang alternatif dari penelitian saya sebelumnya. Sebuah ruang alternatif merujuk pada ruang-ruang budaya baru—kolektif seniman, galeri, ruang pertunjukan, laboratorium budaya, ruang diskusi, perpustakaan atau pusat arsip—bagi pemikiran-pemikiran yang mungkin akan menjadi gelandangan dalam ruang budaya yang dibentuk dan didesain oleh otoritas kebudayaan. Pembentukan ruang budaya independen merupakan praktik khas generasi baru aktivis budaya di Indonesia pasca 1998 sebagai model platform untuk memenuhi gagasan visioner mereka. Pertumbuhan ruang budaya independen tidak hanya berfungsi untuk menyediakan beragam tanggapan yang kontekstual dan infrastruktur yang relevan untuk memenuhi kebutuhan ruang seni dan budaya dalam konteks lokal. Ia juga berfungsi sebagai situs yang mendorong kapasitas

[3] Doreen Lee, *Activist Archives: Youth Culture and the Political Past in Indonesia* (Durham: Duke University Press, 2016), hlm. 213.

Untuk dibaca bersama

pengorganisiran mandiri, kolektivisme dan institusionalisasi produksi budaya. Sementara itu, kata "alternatif" berfungsi seperti horison bagi beragam kemungkinan, kelenturan dan keterbukaan dalam praktik budaya. Saya berargumentasi bahwa istilah "ruang alternatif" mampu menangkap karakter ketidakdisiplinan yang terus menerus berusaha ditumbuhkan di konteks lokal.[4]

Ekosistem seni budaya lokal berkembang sangat cepat. Ruang alternatif hanya satu bagian yang menghidupinya. Para seniman, pendorong budaya, akademisi, aktivis gerakan sosial dan para pekerja seni bergerak keluar masuk ruang yang berbeda karakter. Mereka bersirkulasi di ruang alternatif, institusi bikinan negara, organisasi non-pemerintah, organisasi seni internasional dan sekaligus putaran pasar seni rupa komersial. Beberapa organisasi budaya independen juga kadang-kadang berfungsi sebagai dan menjalin kerjasama erat dengan organisasi non-pemerintah. Artikel ini tidak mempunyai banyak ruang untuk membicarakan hal tersebut. Tetapi, mengikuti pendapat Chiara de Cesari dalam penelitiannya tentang seni dan aktivisme di Palestina, relasi antara organisasi budaya dan organisasi non-pemerintah membuka ruang untuk mendiskusikan bagaimana pengorganisiran budaya di akar rumput dalam konteks sejarah pascakolonial yang sulit dan resah, tidak berarti menghapus kuasa negara.[5]

Praktik budaya independen mempunyai karakteristik kapasitas finansial yang relatif otonom. Sebagian dari mereka berdiri dengan sumber daya finansial personal, yang digunakan untuk mendukung operasionalisasi suatu organisasi. Sebagian yang lain berupaya mengembangkan bisnis berbasis komunitas. Sebagian yang lain lagi menggabungkan dana pribadi tersebut dengan skema bantuan dana budaya yang dikelola oleh lembaga donor lokal dan internasional. Pada periode awal 2000-an, ketersediaan dana dari lembaga donor

Untuk dibaca bersama

[4] Nuraini Juliastuti, *Commons People: Managing Music and Culture in Contemporary Yogyakarta* (PhD Dissertation, Leiden University, 2019), hlm. 23–27.
[5] Chiara de Cesari, "Anticipatory Representation: Thinking Art and Museum as Resourceful Statecraft," dalam *Reimagining the State: Theoretical Challenges and Transformative Possibilities*, ed. Davina Cooper, Nikita Dhawan dan Janet Newman (Oxon & New York: Routledge, 2020), hlm. 153-170.

internasional berperan vital untuk membentuk "performativitas pengetahuan dari ruang alternatif."[6] Hal itu mengindikasikan persoalan minimnya dukungan dana untuk bidang seni dan budaya dari negara. Perubahan lanskap ekosistem infrastruktur juga membawa keragaman dalam struktur pendanaan. Pengorganisasian suatu inisiatif dan ruang alternatif mungkin menggabungkan dana yang berasal dari praktik filantropi kolektor karya seni, institusi negara dan pasar seni sekaligus. Suatu inisiatif mungkin hanya punya satu sumber dana dari lembaga donor asing dalam jumlah besar. Sementara suatu inisiatif yang lain mungkin tetap tidak memiliki dukungan dana operasional secara tetap meski sudah berjalan selama nyaris satu dekade.

Tulisan ini tidak menyediakan banyak ruang untuk mengulas secara mendalam kebijakan negara tentang pendanaan seni budaya. Dalam periode pandemik, tercatat ada beberapa program pendanaan yang dikelola oleh Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, seperti Pemberian Layanan Perlindungan Pelaku Budaya Terdampak COVID-19 dan Penerimaan Penggiat Budaya. Meskipun demikian, faktor kekurangan dana untuk inisiatif budaya masih terus dianggap sebagai salah satu persoalan utama. Pola pendanaan yang seolah hanya bergerak sesuai kondisi darurat ini mengindikasikan watak negara yang selalu condong reaktif dan kurang mampu meletakkan kebutuhan pendanaan pendidikan dan kebudayaan dalam perspektif jangka panjang. Ia juga merefleksikan problem seputar pemerataan akses dan skala kepentingan bagi pemegang otoritas kebijakan.

Produktivitas Informal dan Beragam Jenis Sumber Daya

Bagi para pegiat ruang alternatif, wacana pendanaan selalu hadir dalam berbagai dimensi. Aktif dalam suatu organisasi independen tidak selalu berarti mendapat gaji. Tapi, waktu yang dihabiskan dalam mengorganisir budaya tidak selalu berarti sia-sia. Uang tidak selalu menjadi alat tukar yang penting. Hal-hal tersebut memperumit

[6] Nuraini Juliastuti, "Knowledge Performativity of Alternative Spaces," paper dipresentasikan pada simposium "Cultural Performance in Post-New Order Indonesia: New Structures, Scenes, Meanings," di Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta (2010).

Untuk dibaca bersama

kategori kerja di dalam ruang alternatif. Mengikuti Nicole Cox dan Silvia Federici, posisi formal gaji dalam kerangka pemikiran produksi kapitalis terlalu menyederhanakan definisi "pekerjaan" dan "bukan pekerjaan," dan relasi antara manusia dan modal kapital.[7] Ditulis dari perspektif feminis, pemikiran Cox dan Federici ini berguna untuk memikirkan ulang dikotomi umum yang mengatur definisi pekerjaan dan belajar mengidentifikasi banyak aspek emosional dan psikologis dari kerja dalam lingkungan seni kontemporer. Praktik kerja yang berlangsung secara informal dalam ruang alternatif kerap membuatnya tampak seperti sekedar kumpul-kumpul dan membuang waktu produktif. Karakter *nongkrong* yang terkesan tidak punya tujuan jelas membawa kesan bahwa mereka mempunyai keistimewaan berupa 'waktu senggang' untuk *nongkrong*. Dalam praktik, *nongkrong* kerap menjadi mekanisme efektif untuk melakukan pertukaran pengetahuan dan penggalian keahlian secara informal. Kesempatan untuk mendapatkan nilai tukar nonmoneter ini merupakan daya tarik utama dari bergabung dalam sebuah ruang budaya independen.

Brent Luvaas,[8] Alexandra Crosby[9] dan Sonja Dahl[10] dalam masing-masing tulisan mereka sama-sama menekankan produktivitas dari *nongkrong* sebagai moda umum dari bekerja bersama. Meskipun demikian, saya mengamati bahwa penelitian mereka tidak menghubungkan diskusi tentang ketersediaan waktu untuk *nongkrong* dengan pengelolaan waktu untuk mendapatkan penghasilan sehari-hari. Sementara itu, praktik seni dan budaya selalu terhubung dengan perjuangan untuk kesejahteraan diri dan bertahan hidup. Pengorganisasian proyek budaya independen selalu berhadapan dengan kebutuhan sehari-hari keluarga, persahabatan dan keterbatasan personal.

Untuk dibaca bersama

[7] Nicole Cox, Silvia Federici, *Counter-Planning from the Kitchen: Capital and the Left* (New York: New York Wages for Housework Committee dan Falling Wall Press, 1975).
[8] Brent Luvaas, *DIY Style: Fashion, Music, and Global Digital Culture* (London: Berg, 2012).
[9] Alexandra Crosby, *"Festivals in Java: Localizing Cultural Activism and Environmental Politics 2005-2010"*, disertasi doktoral, University of Technology Sidney, 2013. Sydney: University of Technology, 2013).
[10] Sonja Dahl, "*Nongkrong* and the Non-Productive Time in Yogyakarta's Contemporary Arts," dalam *PARSE Journal #4* (2016), hal. 107-119.

Terdapat pemahaman bahwa untuk bisa terlibat dalam proyek budaya, kebutuhan dasar harus dipenuhi terlebih dulu. Diskusi tentang kepemilikan sumber daya finansial, segala materi yang berguna dan aset-aset lain seringkali dibatasi pada kehidupan para seniman dan aktivisme budaya yang rentan. Dalam pembicaraan sehari-hari, kerentanan ini muncul dalam beragam solusi akrobatik dalam hal keuangan seperti *"palugada"* (apa *lu mau, gua ada)* dan *"mulur mungkret"* (Jawa: kemampuan untuk bergerak memendek dan memanjang sesuai keadaan). Tetapi, imajinasi keuangan ini sering dianggap terpisah dari pengorganisasian aktivitas budaya itu sendiri. Selain itu, pengorganisasian budaya juga kerap bergantung pada keberadaan infrastruktur informal, yang kerap diterima begitu saja sebagai sesuatu yang melayani kepentingan tanpa disertai dengan rasa timbal balik untuk merawatnya.

Diskusi tentang sustainabilitas di tulisan ini juga terhubung dengan manusia yang berfungsi sebagai semacam infrastruktur. Manusia kerap berfungsi sebagai sumber daya yang menyediakan bantuan dan dukungan untuk proyek budaya. Abdoumaliq Simoné mengajukan gagasan "*people as infrastructure*" (manusia sebagai infrastruktur) untuk memperluas gagasan tentang infrastruktur dan aktivitas manusia.[11] Gagasan Simoné tentang "manusia sebagai infrastruktur" mendeskripsikan keahlian untuk memproduksi keluaran maksimal dari penciptaan ulang lingkungan urban yang bersifat tidak pasti dan rentan. Hal ini pada gilirannya, menurut Simoné, mempengaruhi bagaimana seseorang hidup, membuat sesuatu dan berkolaborasi dengan orang lain. Pengamatan saya menunjukkan bahwa "manusia sebagai infrastruktur" ini muncul dalam beragam bentuk—koneksi, gotong royong, budaya sukarelawan dan jaringan. Beberapa orang merujuk kepada sekelompok orang lain sebagai "sistem pendukung." Lalu, bagaimana cara membongkar hirarki relasi sosial yang tak tampak dalam pengorganisasian budaya independen jika ia dibentuk

[11] Abdoumaliq Simoné, "People as Infrastructure: Intersecting Fragments in Johannesburg," dalam *Public Culture,* Vol. 16, No. 3 (2004), hlm. 407-429.

Untuk dibaca bersama

dan dihidupi oleh lingkungan dan komunitas yang berdaya dan mengikuti Budianta, dianggap sebagai "lumbung budaya?"[12]

Donasi merupakan mekanisme yang lazim dilakukan untuk menggalang dana. Ia dianggap efektif karena dilakukan dengan disertai pembayangan akan kapasitas manusia sebagai infrastruktur. Praktik donasi terjadi lewat beragam mekanisme. Terutama dalam periode pandemi, saya mengamati donasi diberdayakan sebagai metode penggalangan dana untuk memenuhi beragam kebutuhan komunitas. Praktik donasi dan pemberian pada umumnya merupakan faktor penting dalam partisipasi dan mempunyai dimensi etis pada proses produksi kerja. Praktik donasi terasa natural untuk diterapkan sebagai cara efektif penggalangan dana. Ia berakar pada prinsip yang ada dalam konteks lokal bahwa membantu orang, sekaligus terlibat dalam proyek budaya, adalah baik dan dianggap luhur. Praktik donasi penting untuk diletakkan berjajar dengan cara-cara lain untuk mendanai seni dan budaya yang telah dikenal. Gotong royong merupakan seperangkat norma yang mengatur relasi di antara anggota populasi, dan juga relasi antara negara dan populasi. Ia adalah bagian dari imajinasi politik, yang harus diaktifkan untuk bisa berfungsi sebagai fondasi proyek budaya. Ketika suatu aktivitas berlangsung dalam semangat gotong royong, tenaga dinilai sebagai sesuatu yang seolah-olah selalu ada dalam jumlah besar dan bebas untuk digunakan. Menurut John Bowen, definisi tenaga dalam gotong royong "adalah untuk didonasikan dan tidak untuk dibeli" karena diasumsikan bahwa para anggota komunitas "bersedia untuk bekerja secara gotong royong, yaitu tanpa dibayar."[13] Kesuksesan gotong royong dikonstruksi dari penempatannya sebagai bagian dari tradisi metode kerja umum berbasis relasi timbal-balik.

Lewat analisa atas beragam studi kasus di bawah ini, saya menunjukkan bagaimana perjuangan sehari-hari untuk memelihara

[12] Melani Budianta, "Lumbung Budaya di Sepanjang Gang," makalah dipresentasikan pada Pidato Kebudayaan Dewan Kesenian Jakarta (Jakarta, 10 November 2020), diakses di https://dkj.or.id/pidato-kebudayaan/pidato-kebudayaan-2020-lumbung-budaya-di-sepanjang-gang/
[13] John R. Bowen, "On the Political Construction of Tradition: Gotong Royong in Indonesia," dalam *Journal of Asian Studies*, Vol. 45, No. 3 (1986), hlm. 545-561.

Untuk dibaca bersama

sustainabilitas proyek budaya dan berhadapan dengan hal-hal pragmatis sehari-hari merupakan bagian utama dari produksi budaya. Pemikiran J.K. Gibson-Graham, Jenny Cameron dan Stephen Healy tentang mengambil alih ekonomi lewat serangkaian aksi yang berlandaskan nilai etis mendorong pemaknaan ulang sustainabilitas dalam wilayah seni dan budaya dalam kerangka perspektif keadilan lingkungan sosial. Bertahan hidup bukan sekedar bisa terus berkarya atau memenuhi kebutuhan sehari-hari. Mengikuti pemikiran mereka, pemikiran tentang bertahan hidup perlu diletakkan dalam konsep kehidupan yang baik. Gibson-Graham dkk. menyarikan makna kesejahteraan sebagai interaksi antara hal-hal berikut ini:

> "Hidup dengan baik dan adil bersama-sama, distribusi hal-hal yang lebih untuk memperkaya kesehatan sosial dan lingkungan, mengusahakan pertemuan dengan orang lain dalam cara yang mendukung kesejahteraan bersama, praktik konsumsi dengan memperhitungkan keseimbangan lingkungan, merawat sumber daya alam dan budaya bersama (menjaga, mempertahankan, menumbuhkan), dan melakukan investigasi di generasi masa depan supaya mereka bisa hidup dengan baik."[14]

Gagasan Maria Mies dan Veronika Bennholdt-Thomsen tentang "hidup yang baik" (*good life*) memperkaya perspektif bertahan hidup dengan baik ini. Hidup yang baik tidak selalu sama dengan hidup bahagia. Ia adalah hidup yang didasari oleh produksi untuk kehidupan, bukan demi komoditas dan nilai surplus.[15]

Definisi saya tentang sustainabilitas terkait tidak hanya dengan eksistensi suatu inisiatif, tapi dengan dinamika antara mereka yang menggerakkannya dan ruang di mana aktivitas terjadi. Dalam penelitian ini, gagasan sustainabilitas mengartikulasikan momen-momen penting ketika sumber daya, infrastruktur dan

[14] J.K. Gibson-Graham, Jenny Cameron dan Stephen Healy, *Take Back the Economy: An Ethical Guide for Transforming Our Communities* (Minneapolis dan London: University of Minnesota Press, 2013), hlm. xviii.
[15] Maria Mies, Veronika Bennholdt-Thomsen, *The Subsistence Perspective: Beyond the Globalised Economy* (London: Zed Books, 2000).

Untuk dibaca bersama

akses dipergunakan, dimaknai, diciptakan dan dipikirkan kembali. Lewat pemetaan atas eksperimen pertahanan hidup mandiri, saya mengeksplorasi bagaimana makna sustainabilitas, kesejahteraan dan kecukupan didefinisikan ulang. Apakah hal ini juga bisa menuju pada pemikiran tentang keterbatasan sebagai perspektif dalam menjalankan kerja budaya?

Arisan: Menabung demi Proyek Artistik

Parasite Lottery merupakan proyek seni yang digagas oleh seniman, kurator, dan produser musik yang berbasis di Yogyakarta, Wok the Rock. Parasite Lottery bekerja sebagai sistem lotre kolektif bagi organisasi seni dan kolektif seniman. Mekanisme kerja proyek ini berdasar pada konsep arisan—persilangan antara lotre dan sistem menabung kolektif yang dipraktikkan di banyak komunitas di Indonesia. Proyek ini diinisiasi Wok selama menjalani residensi di Casco Art Institute, Utrecht, Belanda, pada 2016. Selama periode residensi, sebagian besar perdebatan dalam sektor seni dan budaya di Belanda berkisar pada pemotongan anggaran, penurunan skala kegiatan dan penutupan ruang. Meskipun uji cobanya berlangsung di Belanda, tapi Parasite Lottery dimaksudkan untuk merefleksikan eksistensi moda bertahan hidup secara kolektif yang ada di Indonesia.

Di bagian ini, saya ingin mendiskusikan bagaimana Parasite Lottery dibayangkan untuk mengajukan kemungkinan baru demi mendukung keberlanjutan proses produksi kreatif di masa depan. Parasite Lottery berusaha untuk mencapai sustainabilitas lewat penggalian dan inspirasi dari prinsip lokal. Arisan dikembangkan sebagai praktik yang bisa diaplikasikan di banyak konteks sosial. Dengan caranya sendiri, Parasite Lottery dihadirkan sebagai model sustainabilitas bagi seniman dan kolektif seni. Sebagai sebuah kegiatan, arisan tidak bisa dilakukan secara sendirian. Ia terkait erat dengan pembangunan solidaritas karena ia muncul sebagai upaya menciptakan sistem kecukupan dana yang harus dilakukan bersama-sama.

Untuk dibaca bersama

Sebelum mengembangkan konsep Parasite Lottery, Wok telah lama terlibat di Ruang MES 56 (kolektif seniman visual yang bekerja dengan fotografi dan eksplorasi budaya visual) dan Indonesian Net Label Union (asosiasi musisi, produser dan *net-label* yang memutuskan untuk mendistribusikan musik secara bebas melalui internet dan mendorong budaya berbagi). Wok juga dikenal lewat *Burn Your Idol*, sebuah proyek seni berbasis musik di mana para fans musik diundang untuk menyalin album favorit mereka dalam keping-keping CD. Karya-karya Wok sering mengambil bentuk proyek kolektif dan menggunakan kolektivisme sebagai titik berangkat untuk mendiskusikan akses, kepemilikan dan bagaimana bekerja bersama sebagai sebuah kolektif. Hal ini berfungsi sebagai landasan untuk mengembangkan Parasite Lottery. Casco Art Institute, di sisi lain, merupakan sebuah organisasi seni yang telah lama bekerja dengan isu-isu seputar *commons* (sumberdaya milik bersama) dan solidaritas.

Parasite Lottery dideskripsikan sebagai sistem pendanaan alternatif yang, "melalui penyesuaian dan menggabungkan model lotre untuk pendanaan seni yang akan bertahan di tengah anggaran budaya yang terus berkurang dan 'arisan,' sebuah sistem kredit mikro berorientasi penciptaan sumberdaya milik bersama di Indonesia. Parasite Lottery mengundang para organisasi seni dari beragam skala sebagai penawar, pemenang dan penyelenggara dari acara penarikan lotre yang terbuka bagi publik. Para pemenang lelang akan menggunakan perolehan uangnya sebagai "dana untuk menyelenggarakan penyimpangan."[16] Dengan kata lain, uang hadiah harus dihabiskan oleh organisasi pemenang untuk melakukan sesuatu yang biasanya tidak pernah dianggarkan dana operasionalnya. Selain dari dana yang dimenangkan, Parasite Lottery merupakan eksplorasi kolektif atas efek kesempatan, tidak hanya dalam kebahagiaan dalam memenangkan undian, tapi juga melalui serangkaian pertemuan yang tercipta di sekelilingnya, termasuk diskusi, makanan dan musik." Kata *parasite* dalam nama proyek

[16] Lihat deskripsi proyek melalui link ini https://www.arte-util.org/projects/parasite-lottery/

Untuk dibaca bersama

ini merujuk pada penggambaran populer seniman sebagai parasit. Penggambaran tersebut menunjukkan posisi rentan organisasi seni terkait sustainabilitas produksi artistik dan kesejahteraan hidup sebagai produser budaya. Deskripsi proyek ini menyebutkan bahwa Parasite Lottery juga dimaksudkan untuk "melakukan intervensi dalam pengontrolan ekonomi produksi artistik."

Masa sulit sering datang secara tak terduga. Ia membawa serta perasaan rapuh. Tidak semua orang mempunyai keuntungan berada di posisi ketika keberadaan sumberdaya itu berlimpah atau mempunyai kekayaan jaringan yang bisa dijadikan gantungan. Dan, tidak ada yang lebih mengerikan daripada mempunyai tanggungan hutang. Ketakutan terhadap hutang itu sangat kuat. Penelitian David Henley menyebutkan bahwa kredit dan hutang mempunyai sejarah panjang di Asia Tenggara. Mereka membentuk struktur sosial di banyak lapisan.[17] Ia menarasikan kekuasaan kreditor dan keterbatasan dari mereka yang berhutang. Arisan muncul sebagai institusi pendukung yang berasal dari wilayah yang familiar sekaligus mekanisme yang menawarkan kepastian bahwa setiap orang akan mampu mendukung kebutuhannya sendiri. Jan Newberry mendefinisikan arisan sebagai lotre kredit bulanan dan bagian dari ritual dan aturan masyarakat Jawa.[18] Hanna Papanek dan Laurel Schwede membaca arisan sebagai bagian dari strategi perempuan untuk membantu menangani beban ekonomi keluarga. Lebih jauh, mereka memandangnya sebagai bagian dari keputusan sadar perempuan untuk secara aktif terlibat dalam pencarian dan pengelolaan nafkah keluarga.[19] Para anggota arisan biasanya merujuk arisan sebagai mekanisme untuk menabung—dengan cara yang agak dipaksa. Penelitian Clifford Geertz menyebut bagaimana arisan lebih difungsikan sebagai institusi ekonomi dari institusi sosial yang tersebar.[20]

Untuk dibaca bersama

[17] David Henley, "Credit and Debt in Indonesian History: Introduction," dalam *Credit and Debt in Indonesia, 860-1930: From Peonage to Pawnshop, From Kongsi to Cooperative,* ed. David Henley dan Peter Boomgaard (Singapore dan Leiden: ISEAS/KITLV Press, 2009), hlm. 1-40.
[18] Jan Newberry, "Rituals of Rule in the Administered Community: The Javanese Selametan Reconsidered," dalam *Modern Asian Studies 41,* No. 6 (2007), hlm. 1295-1329.
[19] Hanna Papanek, Laurel Schwede, "Women are Good with Money: Earning and Managing in an Indonesian City," dalam *Economic and Political Weekly,* Vol. 23, Issue No. 44 (1988), hlm. WS-73-WS-84.
[20] Clifford Geertz, "The Rotating Credit Association: A 'Middle Rung' Development," dalam *Modern Asian Studies,* Vol. 25, Issue No. 2 (1991), hlm. 246.

Gambar 1. Petikan dari komik Parasite Lottery (2016).
Sumber: Wok the Rock.

Dalam arisan, sumberdaya dimaknai sebagai ketersediaan dana segar untuk mencukupi kebutuhan hidup sehari-hari. Ia merupakan mekanisme yang diselenggarakan untuk memastikan ketersediaan dana tersebut. Dalam bukunya, J.K. Gibson-Graham dkk. juga mendiskusikan dominasi paradigma ekonomi sebagai mesin, yang dikendalikan oleh prinsip pertumbuhan dan konsumsi. Penelitian mereka menyebutkan pentingnya membongkar paradigma pertumbuhan ini sebagai bagian dari upaya meraih kembali kemandirian ekonomi. Mengikuti pemikiran tersebut, arisan berorientasi pertumbuhan karena meskipun ia sering dinyatakan sebagai upaya menabung, tetapi dana yang diperoleh dari arisan juga bisa dibelanjakan untuk beragam kebutuhan dan dihabiskan dengan cepat.

Untuk dibaca

Sejak awal, tujuan penggunaan dana Parasite Lottery dimaksudkan untuk mendanai aktivitas yang dikategorikan sebagai *deviation* (penyimpangan). Deskripsi proyek tersebut tidak merinci dengan jelas maksud dari "penyimpangan" yang dimaksud. Istilah tersebut dapat merujuk pada interpretasi terbuka dan pemaknaan ulang atas pengeluaran sekaligus mendorong penciptaan beragam ukuran, dan indikator kebutuhan yang tidak selalu didikte oleh kebutuhan pribadi, melainkan kebutuhan banyak orang.

Seiring dengan berakhirnya masa residensi Wok di Belanda, proyek ini juga ikut berhenti. Salah satu alasan utama yang dikemukakan Wok adalah karena ia merasa proyek ini kurang mendapatkan momentum yang tepat di Yogyakarta. Praktik arisan mensyaratkan kewajiban untuk mengalokasikan waktu secara rutin untuk melakukannya. Saya mengasumsikan bahwa pengelolaan waktu antara para pegiat seni dan budaya mungkin menjadi kendala utama. Arisan perlu pengkondisian tertentu untuk bisa berjalan lancar. Ia memerlukan atmosfer pergaulan yang cukup dipenuhi keakraban dan kenyamanan. Arisan juga merupakan tempat untuk mengelola uang bersama. Ia memerlukan kondisi saling percaya di antara calon partisipan. Dana dari arisan tidak bisa diakses secara langsung. Mekanisme arisan mensyaratkan para partisipan untuk tetap menyetor uang dan bergiliran menunggu sampai tiba waktu untuk mengakses dana. Sementara itu, mungkin terdapat banyak kemungkinan cara lain untuk mendapatkan dana lebih cepat.

Pada 2018, dua tahun setelah uji coba Parasite Lottery, muncul program residensi dan platform kolaborasi untuk kolektif seniman di Asia Tenggara bernama Forum Arisan Tenggara. Program ini diinisiasi oleh kolektif seniman yang berbasis di Yogyakarta, Ace House Collective. Dalam program ini, Ace House Collective bekerjasama dengan kolektif lain sepeti Krack! Studio, Lifepatch, Ruang Gulma, Ruang MES 56 dan Survive! Garage. Dalam penyelenggaraannya, mereka berperan sebagai tuan rumah bagi organisasi lain di Asia Tenggara seperti Tentacles (Bangkok, Thailand), Tanahindie (Makassar, Indonesia), WSK! Festival

Untuk dibaca bersama

of the Recently Possible (Manila, Filipina), Rumah Api (Kuala Lumpur, Malaysia) dan Rekreatif, Gembel Art Collective (Dili, Timor Leste).

Kelahiran Forum Arisan Tenggara tidak mempunyai hubungan langsung dengan Parasite Lottery. Meskipun demikian, keduanya menggunakan arisan sebagai titik awal untuk mengelaborasi potensinya sebagai teknik untuk mencapai sustainabilitas. Inisiatif ini mengapropriasi praktik arisan sebagai mekanisme untuk melakukan pertemuan dan membangun jaringan. Termasuk dalam kegiatan Forum Arisan Tenggara adalah inisiatif Commons Credit Cooperative (CCC). Deskripsi CCC adalah sebagai berikut:

> "Commons Credit Cooperativa (CCC) adalah platform pertukaran sumberdaya dengan mengadopsi konsep 'koperasi.' Bentuk koperasi ini menekankan pada pertukaran keahlian berdasarkan waktu dan bertujuan untuk mendukung produksi artistik para anggotanya, yakni pelaku seni dan budaya. Koperasi ini dibayangkan sebagai ruang untuk saling membantu dalam mewujudkan praktik masing-masing dengan mempertukarkan sumberdaya yang dimiliki. Setiap sumberdaya yang "diinvestasikan" para anggota nantinya akan dihitung dan diukur sebagai kredit, yang bisa ditukarkan dengan sumberdaya lain."

Makna sumber daya dalam inisiatif ini menjauh dari uang sebagai bentuk yang diakumulasi dalam arisan. Ia terkesan seperti menekankan eksistensi sistem pendukung dalam lingkungan budaya, sekaligus bisa dibaca sebagai ajakan untuk melakukan replika atas keberdayaan sistem pendukung informal di konteks Asia Tenggara.

Pada 2019, Wok dan Dina—istrinya, kurator dan juga kolega saya di Kunci Study Forum & Collective—membuka Dapur Sleko, sebuah warung kecil yang menjual makanan khas Jawa Timur. Pendirian restoran ini memberi pandangan lain tentang pemikiran terbaru Wok perihal bagaimana seorang seniman seharusnya menciptakan ulang metode untuk mendukung hidup dan kerja. Selama riset,

Untuk dibaca bersama

saya mengamati gagasan pendirian kafe, warung, bisnis makanan untuk mendukung operasionalisasi galeri, ruang seni dan keluarga mendapat tekanan nilai penting, terutama selama pandemi. Pendirian warung atau bisnis makanan merefleksikan keinginan ideal untuk mendapatkan dana segar secara rutin melalui mekanisme yang bisa dikelola secara mandiri. Dalam pembicaraan kami tentang warung tahun lalu, Wok dan Dina mengatakan bahwa mengelola warung mendorong mereka untuk merefleksikan lebih jauh tentang makna dukungan bagi seni. Apa artinya menjadi seniman penuh dan seniman paruh waktu? Apakah membuat karya seni dipandang sebagai sesuatu yang mendukung hidup? Ataukah kita harus merumuskannya dengan kerangka yang berbeda—bahwa kita hidup untuk mendukung seni?

Tenaga Perempuan dan Sistem Pendukung yang tak Tampak

Di bagian ini, saya mendiskusikan tentang sumber daya di wilayah-wilayah yang berlokasi jauh di dalam institusi seni dan pameran karya seni di dinding galeri. Saya memikirkan tentang mereka yang menghabiskan waktu dan menguras tenaga untuk membantu memproduksi sesuatu yang didefinisikan sebagai seni. Mereka bukan seniman, tapi mempunyai banyak label melekat, sesuai pekerjaan yang dijalankan. Label-label tersebut antara lain adalah asisten seniman, pekerja paruh waktu, manajer seni, asisten galeri, manajer operasional, manajer program dan pekerja seni. Mereka bekerja untuk mengelola orang, tempat dan semua hal yang terkait dengan seni. Untuk mengilustrasikan hal ini, saya akan mendiskusikan PR Seni (Pengelolaan Ruang Seni) dan Shifting Realities. Praktik kerja PR Seni dan Shifting Realities memberi pandangan lain tentang aspek dalam wilayah seni budaya yang harus dikerjakan. Bekerja dalam seni budaya bukan hanya soal bagaimana caranya mencari dana untuk produksi karya, menempuh pendidikan lanjutan atau hidup cukup dan bisa makan setiap hari. Kemunculan PR Seni dan Shifting Realities merupakan pengingat tentang tulang punggung infrastruktur seni budaya yang berpusat pada sumber daya manusia dan segala jenis kerja yang tidak selalu bisa dikonversi dalam angka.

Untuk dibaca bersama

PR Seni mengambil peran sebagai kelompok pendukung dan ruang belajar bagi para manajer seni untuk mendiskusikan wacana manajemen seni. Sebutan 'PR' secara tidak langsung juga mengarah kepada makna singkatan PR lain, yaitu 'Pekerjaan Rumah.' Seperti akan dijelaskan lebih jauh di bagian ini, kerja PR Seni menyasar wilayah sensitif yang cenderung tidak dipedulikan oleh para pemilik kebijakan seni. Ia memunculkan perasaan bersama di antara para pekerja seni untuk menuntut pengakuan makna penting kerja mereka dalam produksi budaya. Saat ini, PR Seni tidak lagi berfungsi. Meskipun demikian, ia telah merintis jalan untuk membuka percakapan yang lebih sehat tentang pengorganisasian kerja budaya.

Salah satu penggerak PR Seni, Theodora Agni (Agni), menginisiasi Shifting Realities pada Oktober 2020. Shifting Realities berdiri tepat di tengah-tengah pandemi COVID-19. Berbeda dengan PR Seni, yang bekerja sebagai sebuah kolektif, Shifting Realities bekerja sebagai sebuah platform belajar bersama dengan struktur yang lebih lentur. Baik PR Seni maupun Shifting Realities ditujukan untuk membangun kesadaran bersama bahwa mereka yang duduk dalam posisi manajemen bukan sekedar kuda pekerja bagi kurator dan seniman. Mereka mempunyai peran yang sama dengan para pemegang kepentingan lain dalam mata rantai struktur seni kontemporer, dan karenanya tidak bisa dianggap inferior. Saat tulisan ini dikerjakan, Shifting Realities sedang bersiap untuk menyiapkan rangkaian lokakarya manajemen seni.

Kepemilikan visi baru merupakan elemen penting dalam eksistensi beragam ruang independen yang menghidupi lanskap seni budaya lokal pasca 1998. Ia menumbuhkan jenis baru para manajer seni. Para manajer seni ini bukan produk dari institusi seni budaya yang konvensional, melainkan lahir dari konteks spesifik ketika eksperimen menjadi bagian penting dalam mengelola ruang dan menjalankan visi dan rencana.

Sebagian besar para manajer yang terlibat di PR Seni dan Shifting Realities mempelajari manajemen seni lewat menjalankannya secara

Untuk dibaca bersama

langsung. Pengalaman Agni ditempa dari pengalamannya bekerja sebagai manajer seni di Cemeti - Institut untuk Seni dan Masyarakat (dulu Rumah Seni Cemeti). Ia memberi waktu untuk terlibat dan mengamati cara kerja ruang-ruang lain. Selain mengajarkan tentang independensi, pengalaman bekerja di lingkungan ruang seni budaya independen juga berarti bekerja dalam sistem pengorganisiran yang serba fleksibel, yang muncul karena organisasi juga dijalankan dengan prinsip "belajar lewat melakukan secara langsung." Dalam jangka panjang, fleksibilitas ini memunculkan potensi tumpang-tindih pekerjaan dan kelelahan. Inferioritas para manajer seni, menurut Agni, sebagian disebabkan karena pewarisan sistem kerja yang melemahkan posisi mereka.

Dalam konteks Indonesia, manajemen seni tersedia sebagai wilayah yang banyak melibatkan perempuan. Berbicara tentang wilayah manajemen seni seringkali berarti berbicara tentang cara pengorganisiran dan kerja perawatan yang diputar dalam wacana sesuai gender tertentu. Tiap hari, dan dengan caranya sendiri, mereka menunjukkan beragam praktik perawatan, yang perlu ditunjukkan untuk memastikan jalannya sebuah perhelatan seni. Meskipun demikian, kerja perawatan ini lebih sering tidak diakui sebagai kerja seni yang sah. Mengikuti Macushla Robinson, ia kerap disembunyikan dalam perspektif bahwa ia tampil sebagai realisasi dari buah cinta dan gairah seni.[21] Pandangan ini cenderung memberi ruang bagi eksploitasi, apropriasi, dan memandang perempuan sebagai sumber tenaga alami yang tak pernah habis. Robinson menganggapnya sebagai "persoalan gelap yang tak tampak" (*invisible dark matter*), karena jarang dibicarakan secara terbuka. Bergerak dalam garis yang sama dengan pemikiran ini, kedua pembicara di pertemuan bertopik "Lanskap dan Relasi Kerja Manajemen" dalam rangkaian lokakarya manajemen seni yang dikelola oleh Shifting Realities, Brigitta Isabella dan Hizkia Yosie Polimpung, secara berurutan merujuk istilah "bucin" (singkatan dari budak cinta) dan "bantu-bantu saja" sebagai penanda dari beragam

[21] Macushla Robinson, "Labours of Love: Women's Labour as the Cultural Sector's Invisible Dark Matter," dalam *Runway Journal*, Issue 32: Re/production (2016), diakses dari http://runway.org.au/labours-of-love-womens-labour-as-the-culture-sectors-invisible-dark-matter.

Untuk dibaca bersama

persoalan gelap yang menjadi karakter utama dari bekerja di wilayah seni budaya.

Seni rupa kontemporer berjalan dalam ritme kerja yang cepat. Ia sering tidak menyisakan hal lain kecuali bekerja memenuhi target rangkaian tugas dari produksi karya sampai pameran. Diskusi seputar manajemen seringkali dianggap sebagai sesuatu yang sepele, atau menurut bahasa Agni, dikecilkan dan dianggap hanya sebagai "curhat" (curahan hati) dan ungkapan "baper" (bawa perasaan). Pada akhirnya, diskusi ini lebih banyak lenyap ditelan oleh kewajiban untuk berkompromi dengan kebutuhan sehari-hari.

Pada September 2017, dalam momen yang didefinisikan oleh Mierle Laderman Ukules dalam "Manifesto for Maintenance Art" (1969) sebagai *epiphany* (pencerahan), PR Seni memutuskan untuk memamerkan karya-karya mereka dalam festival arsip yang diorganisir oleh Indonesian Visual Art Archive (IVAA). Festival tersebut seperti penyadaran yang muncul dari balik layar, yang selalu tersembunyi dan berkebalikan dengan presentasi seni yang menekankan pada pertunjukan karya.

Sebelum festival arsip tersebut dilangsungkan, terdapat inisiatif lain untuk menerjemahkan secara kolektif naskah Ukules, "Manifesto for Maintenance Art," ke dalam Bahasa Indonesia. Penerjemahan ini diinisiasi oleh Cemeti, sebagai bagian dari peluncuran proyek jangka panjang Maintenance Works, atau kerja perawatan. Tidak terdapat hubungan langsung antara pameran arsip dari kelompok PR Seni dengan penerjemahan ini. Tetapi keterlibatan dalam penerjemahan ini, seperti dirasakan oleh Agni, memberi momen pencerahan atas karakter reproduktif bidang manajemen seni. Pameran ini bisa dibaca sebagai tanggapan kritis atas jalannya pengorganisasian ruang seni independen.

Pameran yang diinisiasi oleh PR Seni ini berfungsi sebagai peristiwa yang memunculkan niatan, kendala yang menantang, keraguan dan kerapuhan secara nyata. Ia menunjukkan perjuangan sehari-hari

Untuk dibaca bersama

untuk tetap melangsungkan beragam proyek budaya dan berhadapan dengan hal-hal pragmatis, yang sekaligus menunjukkan persoalan merawat sebagai inti dari produksi budaya.

Dalam pameran tersebut, para anggota PR Seni mempresentasikan sebuah instalasi dalam situs terbatas, berupa peta dan gambar yang mengimitasi ruang kerja sehari-hari sekaligus beban kerja yang biasanya dilakukan. Saya mengutip catatan pameran sebagai berikut:

> "Ruang simulasi ini dibangun berdasar beragam elemen yang hadir dalam ruang kerja kami setiap hari. Kami membawa meja dan kursi, mereka penting untuk mengakomodasi pertemuan dengan beragam orang. Kami membawa beragam peralatan dan perangkat, semua hal esensial yang perlu dibawa dalam tiap pemasangan karya di ruang pamer. Kopi dan teh juga sama pentingnya dalam tiap pertemuan dan proses kerja. Buku-buku catatan kami adalah alat produksi personal kami."

Satu dari beberapa diagram yang dipamerkan mengindikasikan beberapa poin, atau wilayah, yang harus mereka hadapi sehari-hari. Mereka semua dapat dikategorikan sebagai kerja non-kuratorial. Meskipun demikian, mereka adalah pekerjaan rutin yang harus dikerjakan—komunikasi email, berjaringan, membersihkan ruangan, menciptakan keramahan di ruang kerja, dan mendapatkan kemampuan untuk menjamu banyak orang.

Pandemi diikuti pembatasan perjalanan, pembatalan acara pameran atau jadwal residensi, dan penutupan gedung kesenian. Sebagian dari para manajer dan pekerja seni bekerja secara paruh waktu, dan diatur dengan pengaturan bahwa jika tidak ada kerja, berarti tidak dibayar. Banyak dari mereka yang kehilangan pekerjaan. Saya telah menjelaskan bagaimana posisi rentan para pekerja seni terjadi karena

Untuk dibaca bersama

iklim institusi yang cenderung tidak menghargai tenaga pekerja non-kuratorial dan non-kekaryaan.

Bagi para pekerja seni sendiri, pandemi membuat mereka harus dibenturkan dengan kenyataan lain bahwa mereka harus memutar energi reproduksi untuk memenuhi kebutuhan hidup sehari-hari selama pandemi. Himbauan untuk tinggal di rumah bukan tidak berarti memperlambat ritme hidup. Kekosongan dan penurunan jumlah karya dan seniman yang bisa ditangani memaksa untuk mencoba melakukan beragam jenis pekerjaan baru di luar kesenian. Percobaan pekerjaan baru ini beragam, mulai dari menjual makanan, bekerja di penginapan, menjadi penjaga toko, atau guru Bahasa Inggris. Di luar soal bertahan hidup, hal itu mengindikasikan kesenjangan terkait ketersediaan simpanan dana untuk menghadapi periode tak terduga. Seperti yang dialami Agni, ia kurang menyisakan waktu untuk melakukan refleksi personal.

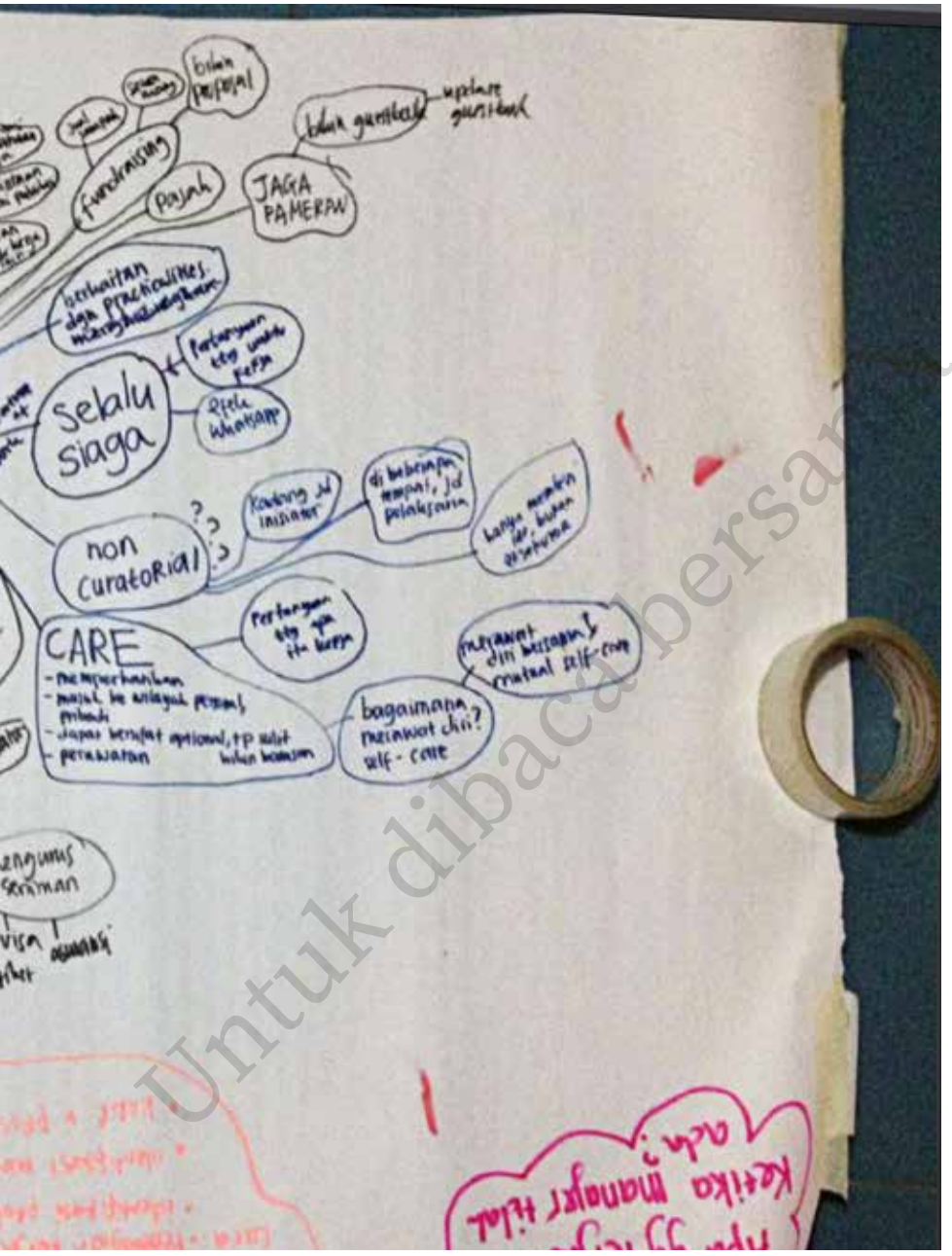
Shifting Realities diproyeksikan untuk menyediakan ruang. Forum-forum diskusi diharapkan mampu mengakomodasi keinginan untuk mempelajari sesuatu yang lebih dari sekedar hal-hal teknis dan pragmatis. Dalam jangka panjang, ia dirancang untuk menjadi forum berbagi para pekerja seni dan melakukan advokasi untuk menciptakan lingkungan kerja bagi manajemen seni yang lebih sehat.

Diskusi tentang sumber daya yang tak tampak ini menunjukkan bagaimana proses pembentukan bagian internal dari sebuah visi dan rencana terjadi. PR Seni dan eksperimen seni masih berusia pendek. Meskipun demikian, ia membongkar sesuatu yang sebelumnya tak tampak. Ia menerangi poin-poin lain yang bisa digunakan untuk memahami bagaimana caranya supaya bisa jalan terus. Ia mempertanyakan tujuan dari melakukan sesuatu dan memberi pandangan mendalam tentang etika dari bekerja demi suatu tujuan.

Untuk dibaca bersama

Gambar 2. Peta identifikasi kerja manajerial PR Seni.
Lokasi: Yogyakarta (2017)
Sumber: PR Seni.

untuk diskusi



Untuk dibaca bersama

Bergerak dengan Kacamata Keterbatasan: Membuat Mata Rantai Hidup secara Subsisten

Keberadaan dana mungkin hanya satu dari sekian banyak kondisi yang diperlukan untuk berkarya dan sekaligus terus melangsungkan kehidupan. Humatera adalah sebuah kebun kolektif yang berada di atap rumah kontrakan Kerjasama 59—sebuah ruang independen yang berbasis di Surabaya. Di atap rumah, mereka menanam aneka sayuran yang biasa mereka konsumsi—terong, bayam, tomat, cabe, sampai padi. Pengelolaan kebun Humatera menunjukkan bahwa mekanisme minimal dan efektif yang bisa dilakukan adalah untuk bergerak dan bersiasat dari keterbatasan itu sendiri.

Gambar 3. Kebun Humatera (2020).
Sumber: Instagram @humatera.

Kebun Humatera dikelola oleh para pegiat rumah yang dijadikan pusat kegiatan Kerjasama 59. Secara resmi peruntukan rumah ini adalah sebagai pusat kegiatan Kerjasama 59. Para pegiat rumah Kerjasama 59 sebagian besar tidak memiliki pekerjaan tetap. Sebagian dari mereka adalah *freelancer* dalam bidang produksi film dan konten digital kreatif. Sebagian lagi aktif bergerak dalam bidang pemberdayaan

Untuk Bersama

masyarakat urban. Dalam keseharian, rumah ini lebih menyerupai tempat para anggota dan keragaman jaringan pertemanan berkumpul dan berbagi gagasan. Bagi mereka yang aktif di dalamnya, *nongkrong* di Kerjasama 59 adalah bagian dari proses untuk belajar banyak hal.

Di bagian ini saya ingin menunjukkan bagaimana karakter organik dari cara kerja mereka yang bergiat di rumah ini melahirkan keleluasaan untuk membuat beragam kegiatan yang diproyeksikan untuk mencapai kemandirian. Kegiatan-kegiatan ini tampak tidak terlalu dibebani dengan dan bahkan lepas dari target-target programatik. Ia dijalankan dengan santai dan bergerak mengikuti ritme kebutuhan yang ada.

Dinamika yang tercipta dari iklim pergaulan sehari-hari di rumah ini membuahkan inisiatif-inisiatif independen lain yang terbentuk secara organik. Belang Telon Initiative dan Pawon'e Arek-arek merupakan beberapa contohnya. Belang Telon Initiative merupakan kolektif film, sementara Pawon'e Arek-arek adalah sebuah dapur kolektif yang bertujuan untuk memenuhi kebutuhan makan beragam komunitas yang rentan selama pandemi. Rumah ini juga berkembang menjadi tempat banyak orang mencoba mempraktikkan ide bisnis dalam skala kecil seperti pengelolaan warung kopi dan toko *merchandise*. Saat tulisan ini ditulis, terdapat bisnis lain yang berusaha dikembangkan, yaitu toko tembakau. Pawon'e Arek-Arek bergantung dari donasi. Aktivitas yang dijalankan dari rumah ini sebagian besar tidak mempunyai sandaran finansial tetap.

Kelahiran kebun Humatera didasari pemikiran sederhana untuk memanfaatkan secara maksimal semua hal yang dimiliki dan tersedia untuk dipakai. Menurut Cahyo Prayogo (Yoyo), sebelum dijadikan kebun, kondisi atap terbengkalai dan dipenuhi beragam barang yang tak terpakai lagi. Para pegiat rumah yang juga tinggal di dalamnya juga memasak untuk kebutuhan sendiri. Gagasan membangun kebun berawal dari keinginan untuk bisa mencukupi kebutuhan makan secara rutin, yang diharapkan bisa mengurangi ongkos belanja sehari-hari.

Untuk dibaca bersama

Humatera mempunyai signifikansi baru di masa pandemi. Pandemi membuat banyak orang di rumah Kerjasama 59 kehilangan banyak peluang pekerjaan sehingga memasak makanan dengan memanfaatkan beragam hasil kebun terasa makin membantu kehidupan sehari-hari. Hasil kebun juga bisa dimanfaatkan untuk bahan memasak keperluan donasi makanan yang diorganisir oleh Pawon'e Arek-arek. Praktik memasak pun menjadi pintu masuk untuk membebaskan makanan dari seperti apa yang dinyatakan Vandana Shiva sebagai komoditas yang menegasikan kekuatan tradisi pengetahuan perempuan.[22] Praktik memasak juga aktif dijadikan sebagai cara untuk mereparasi hubungan dengan orang lain (lewat membangun dapur kolektif) dan alam (lewat berkebun).

Rumah yang dipakai berkegiatan merupakan rumah dari orang tua Redi Murti, salah seorang penggerak utama Kerjasama 59. Hal tersebut mempermudah sebab mereka tidak perlu membayar uang sewa. Rumah itu bisa dianggap sebagai hibah, atau rejeki, yang berupa infrastruktur aktivitas organisasi. Rumah itu lantas berkembang menjadi semacam modal ekonomi, yang diperoleh lewat kepemilikan modal sosial yang kuat. Ia banyak digunakan oleh para penghuninya sebagai sarana untuk bertahan hidup atau, menurut istilah Redi, tempat untuk produktif bersama. Meskipun tidak ada kewajiban membayar sewa, para pengguna rumah tetap mengusahakan patungan semampunya untuk memenuhi kebutuhan pengeluaran rutin seperti membayar listrik, internet dan air. Hal ini merupakan upaya paling minimal yang bisa dilakukan supaya rumah bisa berfungsi dan digunakan untuk beragam aktivitas, sekaligus berfungsi untuk menyatakan penghargaan para anggota atas niat baik keluarga Redi.

Kewajiban membayar sewa rumah kontrakan kerap terasa sebagai beban berat bagi sebagian besar kolektif. Tidak semua kolektif mempunyai kemampuan finansial cukup untuk bisa memenuhi kewajiban tersebut. Kebebasan dari membayar kontrakan memberi

[22] Vandana Shiva, "Women and the Gendered Politics of Food," dalam *Philosophical Topics*, Vol. 37, No. 2, Global Gender Justice (Fall 2009), hlm. 17-32.

Untuk dibaca bersama

landasan ekonomi awal, yang akhirnya berpengaruh dalam membangun keleluasaan berorganisasi. Kapasitas yang dimungkinkan oleh kepemilikan rumah menjadi tujuan dan proyeksi dari kerja masa depan. Dalam keadaan ketika akses dana budaya terasa tidak pasti, kepemilikan rumah yang bisa bebas digunakan terasa sebagai sesuatu yang melegakan. Hal tersebut memperkuat rasa independensi dalam membayangkan orientasi kerja.[23] Mengikuti Maria Mies, kepemilikan atas ruang menjadi modal untuk membangun '*survival subsistence perspective*,' yang ditujukan untuk membangun "kemandirian dan keamanan daya dukung, yang diarahkan untuk menjadi lebih independen secara ekologis, sosial, dan ekonomis, dan tidak lagi bergantung pada kekuatan pasar eksternal."[24] Dalam konteks politik Indonesia, konsep *self-reliance* atau kemandirian dari Mies beresonansi secara kuat dengan konsep "berdiri di atas kaki sendiri" (berdikari) dari Sukarno. Dalam wacana sehari-hari, berdikari menjadi ekspresi biasa untuk menyatakan hasrat meraih otonomi ekonomi secara luas. Amiruddin Al Rahab menganalisa peletakan konsep berdikari dalam kebijakan ekonomi Sukarno dalam periode Demokrasi Terpimpin pada 1959.[25] Menurut Al Rabah, pengaplikasian berdikari merupakan bagian dari usaha bangsa untuk menciptakan fondasi ekonomi yang kuat di awal kemerdekaan. Kekuatan fondasi tidak hanya ada pada potensi sumber daya alam Indonesia, tapi juga kehendak untuk fokus pada kesejahteraan banyak orang, dan tidak didikte oleh kuasa ekonomi asing.

Di bagian sebelumnya, saya mengemukakan pengamatan bahwa pada periode awal 2000-an, keberhasilan untuk mendapatkan dana budaya dari organisasi dana lokal dan internasional dipandang sebagai sesuatu yang ideal. Perolehan dana dari luar negeri dianggap menunjukkan pengakuan atas nilai penting dari suatu inisiatif.

[23] Sebagai contoh lain, Yuli Andari Merdikaningtyas, inisiator Sumbawa Cinema Society di Sumbawa Besar (Nusa Tenggara Barat), juga menceritakan rencana masa depan dimana sekretariat, studio, dan perpustakaan kajian film akan didirikan di tanah kebun milik ayahnya. Selain soal kepercayaan dan niat baik dari keluarga, hal ini juga didasari dari keinginan untuk bebas dari kewajiban untuk harus selalu mengusahakan biaya yang tidak sedikit untuk rumah kontrakan.
[24] Maria Mies, "The Need for a New Vision: the Subsistence Perspective," dalam *Ecofeminism*, ed. Maria Mies, Vandana Shiva (London & New York: Zed Books, 2014), hlm. 312.
[25] Amiruddin Al Rahab, *Ekonomi Berdikari Sukarno* (Jakarta: Komunitas Bambu, 2014).

Untuk dibaca bersama

Pengamatan atas beragam aktivitas yang berlangsung di rumah Kerjasama 59 mengindikasikan pergeseran pandangan atas cara pendanaan aktivitas budaya. Hal yang lebih penting dari melangsungkan kerja di sektor budaya tidak terletak pada perolehan dana terus-menerus, melainkan kemungkinan untuk melangsungkan hidup bersama-sama.

“Makna sumber daya sebagai daya dorong sektor kreatif bergerak ulang-alik dari uang, jaringan, tenaga, kesempatan, sampai kepemilikan ruang dan kemungkinan untuk memenuhi kebutuhan bahan makanan sendiri.”

Catatan Penutup

Tulisan ini dimulai dengan intensi untuk mengeksplorasi beragam upaya bertahan hidup dan melihat apakah mereka juga disertai dengan usaha pembayangan untuk membangun relasi yang lebih lestari dengan manusia dan lingkungan luas. Eksplorasi atas studi-studi kasus menunjukkan penciptaan model pendanaan mandiri, yang bercampur dengan dinamika pemikiran tentang jenis sumber daya nonmoneter dan pergulatan untuk menciptakan relasi hidup yang lebih etis. Makna sumber daya sebagai daya dorong sektor kreatif bergerak ulang-alik dari uang, jaringan, tenaga, kesempatan, sampai kepemilikan ruang dan kemungkinan untuk memenuhi kebutuhan bahan makanan sendiri. Kesadaran akan keterbatasan mekanisme pendanaan bagi proyek budaya berujung pada beragam eksperimen tentang bagaimana cara menciptakan mekanisme dan ekosistem pendanaan dan cara hidup yang sehat.

Untuk dibaca bersama

Parasite Lottery, Arisan Tenggara dan CCC menunjukkan intervensi untuk menciptakan infrastruktur pendanaan mandiri. Ketiganya merujuk pada mekanisme arisan yang sudah dikenali sebagai cara untuk mengorganisir tabungan dan sistem pendukung kolektif. Meskipun demikian, eksperimen atas ketiganya menunjukkan bahwa upaya pengelolaan dana dan simpanan tenaga yang bisa digunakan untuk produksi tidak bisa berlangsung dalam waktu cepat. Ia mensyaratkan waktu lama untuk merawat jaringan manusia yang terlibat sementara seringkali kerja-kerja juga dibatasi oleh waktu. Di titik ini, perlu direnungkan bagaimana sektor budaya memproduksi kerja yang diistilahkan sebagai "proyek" atau "program." Semuanya tampak terlalu berorientasi pada pertumbuhan proyek sendiri dan hasil yang bisa dihitung.

Di bagian ini, saya meletakkan dua studi kasus terakhir, Shifting Realities dan Kerjasama 59, dalam perspektif sejarah perkembangan ruang alternatif di Indonesia. Keduanya menunjukkan pembangunan strategi bertahan hidup yang berhubungan langsung dengan pembongkaran mekanisme dan struktur pengorganisiran budaya yang konvensional. Dalam kasus Shifting Realities (dan telah diawali oleh PR Seni), relasi yang lebih dekat dengan lingkungan terjadi lewat dorongan untuk mengeksplisitkan beragam bentuk tenaga yang tak tampak dan menciptakan sistem kerja yang sehat, yaitu ketika bentuk-bentuk tenaga tersebut dimasukkan dalam wacana pengelolaan budaya. Iklim demokratisasi ruang budaya harus disertai dengan kapasitas untuk mengeliminir relasi sosial yang hierarkis dan eksploitatif. Hal-hal yang diperbincangkan dalam proyek ini membuka jalan untuk menempatkan praktik seni kontemporer dalam perspektif kehidupan yang lebih luas.

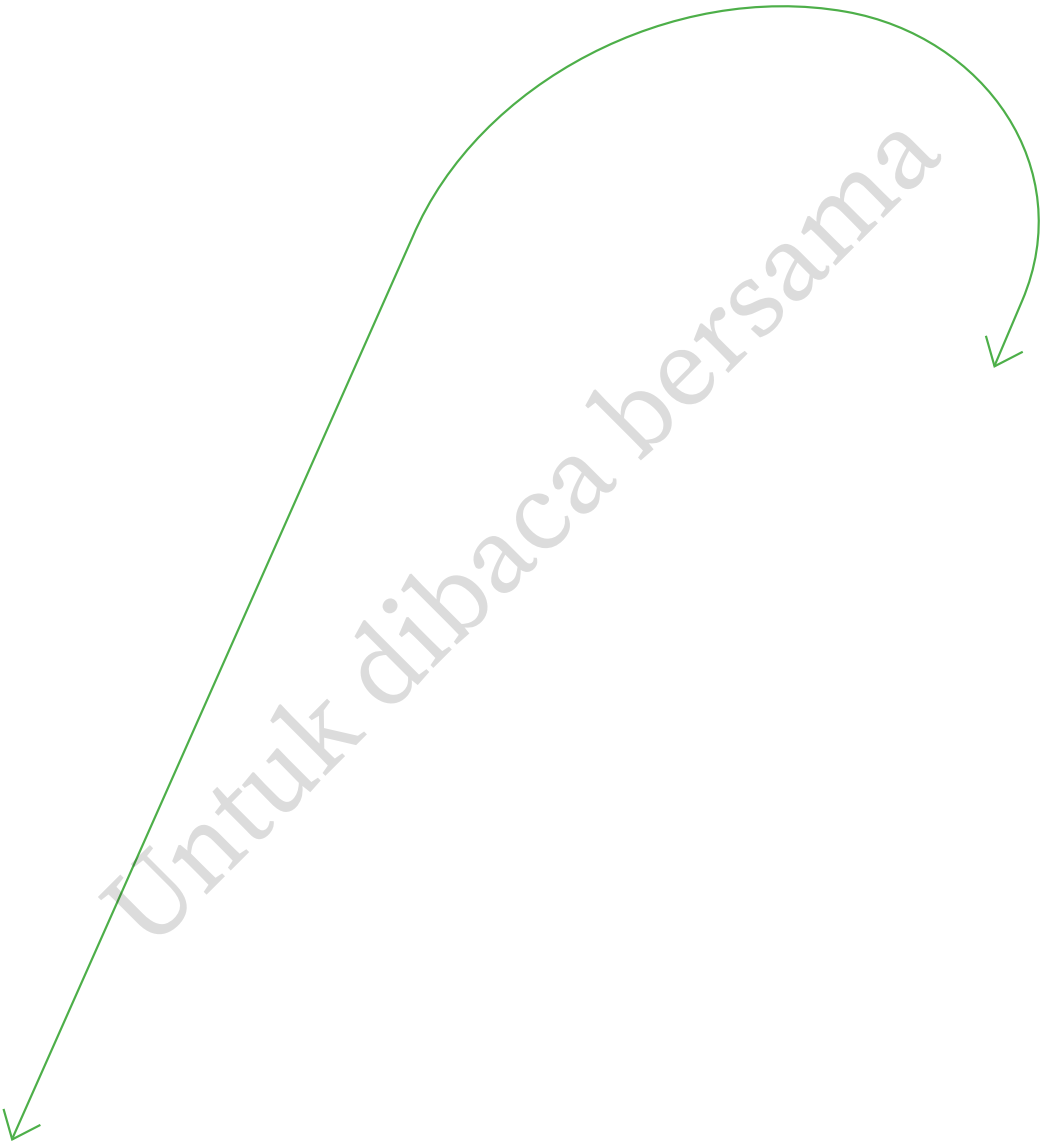
Kerjasama 59 menunjukkan bahwa melangsungkan pertemanan, *nongkrong*, menjalankan beragam ide bersama-sama—memasak, membuat dapur kolektif, membuat toko, berkebun—merupakan bagian dari cara untuk bertahan hidup yang berjalan secara organik sesuai kebutuhan dan dinamika orang-orang yang terlibat di

Untuk dibaca bersama

dalamnya. Seiring dengan berjalannya beragam aktivitas tersebut, struktur pengorganisiran Kerjasama 59 berbentuk menjadi seperti gelembung besar yang mewadahi banyak gelembung-gelembung kecil di dalamnya. Shifting Realities dan komunitas Kerjasama 59 menunjukkan bahwa uang bukan satu-satunya daya dorong untuk melakukan kerja, melainkan respek dan merawat jaringan sosial. Dalam konteks Kerjasama 59, kerja budaya dengan perspektif lingkungan yang lebih kuat dibangun lewat pengembangan cara hidup yang subsisten. Ia menunjukkan dimulainya kerangka kerja budaya dengan perspektif keterbatasan. Meskipun, refleksi lebih jauh memunculkan pertanyaan lain tentang bagaimana ia, kerja budaya, seperti selalu hadir dengan diawali oleh kondisi krisis.

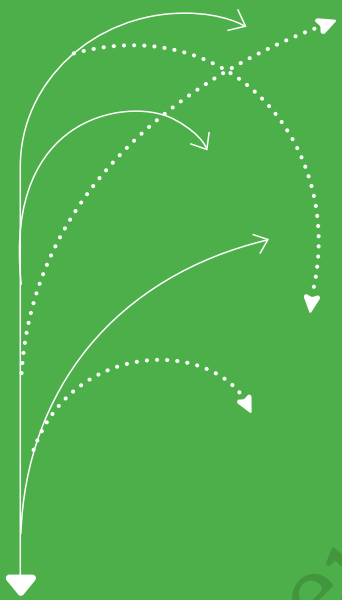
Melbourne, 2021

Untuk dibaca bersama



Untuk dibaca bersama

Untuk dibaca bersama



Evaluasi Prematur Koperasi Sebagai Model Kerja Kolektif di Bandung

Untuk dibaca bersama

Azizi Al Majid & Endira F. Julianda

Lanskap Kolektif Seni Rupa di Bandung

Jika dibandingkan dengan area kapital seni rupa lain, seperti Jakarta dan Yogyakarta, Bandung terkesan tidak memiliki banyak gerakan kolektif yang berkembang pesat dan berpengaruh terhadap ekosistemnya. Di Bandung, ekosistem seni rupanya lebih dikenal sebagai tempat tumbuhnya seniman-seniman berbasis studio yang bekerja secara individual daripada melahirkan kolektif-kolektif yang secara signifikan mempengaruhi dinamika medan seni rupa.

Semangat kolektif di Bandung jelas pernah dan masih ada; mereka lahir dan bertumbuh dalam berbagai bentuk atau jenis perkumpulan. Akan tetapi, tidak banyak yang memiliki usia panjang dan nama yang sejajar dengan barisan seniman-seniman yang meniti karir mereka secara individu. Seniman individual di Bandung dikenal lebih gampang ikut serta dalam pameran, *art fair,* biennale, dan sebagainya. Dalam mengeksekusi karya dan menentukan arah karir, praktik seniman individual berbasis studio memungkinkan fleksibilitas yang lebih tinggi untuk beradaptasi dengan iklim pasar dengan cepat karena tingkat kompromi yang perlu dihadapi cenderung bisa dihadapi sendiri. Hal ini menyebabkan lahirnya banyak pandangan yang menyatakan bahwa berkolektif terbilang mustahil di Bandung jika tujuannya adalah memiliki karir di bidang seni rupa yang berkelanjutan dan memenuhi kebutuhan finansialnya.

Tidak adanya kolektif seni yang berkelanjutan dan memberikan dampak luas bagi ekosistem seni rupa di Bandung membuat Bandung seperti memiliki *missing link* yang tak kunjung ditemukan atau mesias yang tak kunjung datang; seolah-olah, pada suatu hari akan ada kolektif yang sempurna dan bisa menyelesaikan segala rundungan dan berdaya guna bagi ekosistem seni di Bandung. Pertanyaan yang berulang kali muncul dalam obrolan santai maupun forum diskusi publik seni di Bandung adalah: *Sistem atau pola kerja kolektif seperti apakah yang sesuai dengan lanskap seni di Bandung?*

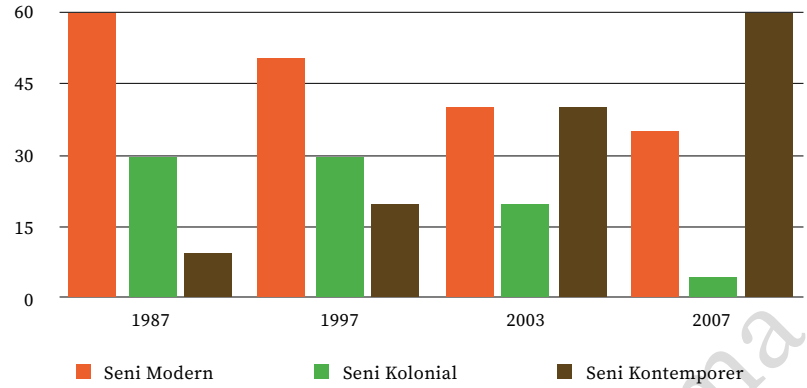
Untuk dibaca bersama

Pilihan untuk berkolektif di medan seni Bandung kerap dianggap sebagai apa yang dikatakan oleh seniman Zico Albaiquni sebagai e*xistential survival* (Hidayat, 2018),[1] atau didasarkan pada dorongan untuk bertahan hidup bagi para seniman. Hal ini menjadi bentuk gambaran bagaimana medan seni di Bandung sebenarnya terperosok pasca-*boom* seni rupa kontemporer, ketika inisiatif kolektif menjadi satu pilihan untuk bertahan bersama-bersama, setelah sebelumnya fokus para seniman dan kurator tersita pada medan pasar seni rupa. *Boom* seni rupa kontemporer yang diperkirakan terjadi dari 2007 hingga 2012 memiliki dampak signifikan bagi pergerakan medan seni di Bandung. Fenomena *boom* ini kerap dipercaya sebagai pendorong lintasan karir seorang seniman. Di masa itu, para seniman muda—kebanyakan lulus dari Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung (FSRD ITB)—mulai berjejaring dengan para pengajarnya yang juga berprofesi sebagai kurator, dan mulai diikutkan ke dalam pameran-pameran di berbagai galeri di Bandung, Jakarta, Yogyakarta dan Magelang, beberapa bahkan merambah pasar regional seperti Singapura, Malaysia, dan Filipina.

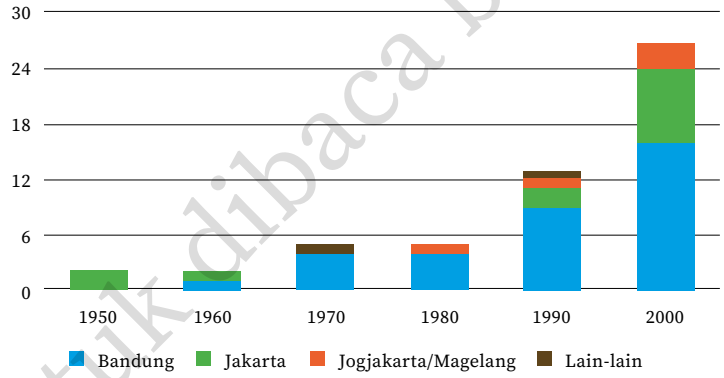
Hal tersebut secara tidak langsung memberikan ilusi pada pelaku seni bahwa karier di medan seni hanya terbatas pada menjadi seniman, kurator, penulis, dan manajer yang terserap oleh pasar. Akhirnya, fokus produksi medan seni yang berupa pameran dan diskusi sering lebih terkonsentrasi pada wacana pasar dibandingkan aspek kritis dari praktik seni rupa itu sendiri. Hal ini terlihat pada fenomena munculnya pameran seni yang diberi label "Bandung," seperti Bandung New Emergence, Bandung Initiative, Bandung Art Now, ataupun Bandung Invasion. Selama periode ini, fokus di dalam aktivitas medan seni Bandung tertuju pada aktivitas pasar seni rupa, sehingga kegiatan berkolektif tidak banyak menjadi pembicaraan ataupun diperhitungkan secara signifikan. Kerja-kerja kolektif yang muncul dalam rentang *boom* lebih terlihat pada kolektif sebagai strategi pendukung *positioning* di pasar, seperti ABSTRA-X atau Parallab.

[1] Nina Hidayat, "Babak Baru Industri Kreatif Bandung," destinasian.co.id/babak-baru-industri-kreatif-bandung/, diakses pada 13 Juni 2018.

untuk dibaca bersama



Gambar 1. Grafik kecenderungan karya yang diserap pasar pada *boom* seni rupa.
Sumber: Djatiprambudi (2009).



Gambar 2. Grafik intensitas pameran dengan label Bandung dekade 1950 - 2000.
Sumber: Gumilar (2013).[2]

Untuk dibaca bersama

[2] Ganjar Gumilar, "Kajian Pendekatan Kuratorial terhadap Pameran dengan Label Bandung periode 2000-2012," tesis Program Studi Magister Seni Rupa, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (2013).

Seputar 2011, lonjakan pasar seni rupa kontemporer mulai meredup dan aktivitas galeri-galeri komersial pun mulai berkurang. Seniman Bandung yang aktif selama *boom* pun perlahan-lahan frekuensi publikasi karyanya mulai menurun. Selama *moment* ini, praktisi seni rupa di Bandung seakan limbung ketika daya sokong dari pasar perlahan berkurang; pasar tidak dapat menjadi pondasi yang cukup kuat untuk menggantungkan perkembangan seni rupa secara berkesinambungan dan konsisten.

Selama periode pasca-*boom* inilah, para penggiat seni rupa Bandung perlahan-lahan mulai kembali menimbang persoalan pentingnya menciptakan medan seni yang lebih sehat dan mengedepankan pembicaraan mengenai wacana, regenerasi, dan ekosistem seni yang berkelanjutan. Kerja kolektif dengan format kerja seni di masyarakat, *artist-run space*, ataupun kelompok performans makin bermunculan dan diperhitungkan. Kolektif yang tumbuh pada masa pasca-*boom* seperti Ruang Gerilya, Omnispace, dan Ruang Tamblong menjadi spesimen yang bisa dilihat sebagai reaksi terhadap keadaan seni rupa di Bandung pasca-*boom*, dengan menciptakan ruang yang dijalankan oleh kelompok seniman untuk memfasilitasi kegiatan anggota dan pekerja seniman di sekitarnya. Di masa ini kolektif dari generasi yang lebih muda juga bermunculan dan wacana mengenai berkolektif semakin terangkat ke permukaan. Inisiatif seperti Ilubiung, Klub Remaja, Bandung Performance Art Forum, atau Pemuda Setempat, adalah beberapa contoh lain kolektif yang tumbuh di masa pasca-*boom* dan digawangi oleh seniman generasi baru (yang mungkin sebagian tidak mengalami langsung masa *boom*).

Koperasi Rakarsa

Sekitar 2018, salah satu dorongan terbentuknya Rakarsa berangkat dari asumsi bahwa penyebab dari sulitnya kolektif seni tumbuh di Bandung adalah tidak banyak kolektif seni yang akhirnya melembaga menjadi organisasi berbadan hukum, yang akhirnya menghambat tumbuh dan berkembangnya kolektif di Bandung karena sulit mendapatkan dana hibah dan kesempatan dari institusi pemerintah

Untuk dibaca bersama

dan non-pemerintah. Ide awalnya adalah membentuk sebuah organisasi berorientasi ekonomi yang berbadan hukum untuk mendorong kemajuan ekosistem seni, membagi sumber daya dan jaringan bersama. Pembentukan kolektif yang berbadan hukum pun merupakan langkah yang diambil sebagai usaha Rakarsa untuk menggeser status *existential survival* menjadi *pragmatic survival.* Artinya, Rakarsa menjadi kolektif yang memiliki upaya sintas yang mengutamakan manfaat, dalam hal ini manfaat ekonomi.

Rakarsa memiliki dua jenis badan hukum, yaitu koperasi dan yayasan. Tulisan ini akan berfokus pada koperasi sebagai sebuah model yang belum terlalu umum dalam kolektif seni rupa di Bandung, dan yang setelah dijalankan beberapa waktu, ternyata merupakan tantangan yang cukup baru bagi pengurus maupun anggotanya. Sederhananya, koperasi adalah badan usaha yang mengumpulkan modal secara kolektif. Sistem koperasi yang dipilih adalah koperasi penyedia jasa. Fokusnya, menyediakan jasa yang berkaitan dengan pekerja seni dan pekerja kreatif lainnya.

Keanggotaan koperasi Rakarsa terbuka untuk pekerja seni yang berdomisili di Jawa Barat.[3] Setiap anggota koperasi diwajibkan membayar simpanan koperasi dan berhak mendapatkan Sisa Hasil Usaha (SHU) setiap tahunnya. Anggota didorong untuk turut andil dalam setiap perhelatan yang dibuat maupun terhubung dengan koperasi Rakarsa. Partisipasi selain iuran dihargai secara proporsional dalam pembagian SHU. Koperasi juga menawarkan peminjaman badan hukum untuk keperluan aktivitas lain anggota. Koperasi Rakarsa mengundang sekitar 30 pekerja seni di Bandung pada 2018 sebagai langkah awal sosialisasi, dan resmi berbadan hukum sebagai koperasi jasa pada 2020 dengan jumlah anggota resmi sebanyak 21 orang. Pemilihan anggota di awal pendirian lebih berdasarkan jejaring inisiator dengan mempertimbangkan variasi komposisi keahlian: seniman, kurator, penulis, artisan, *art handler* dan desainer.

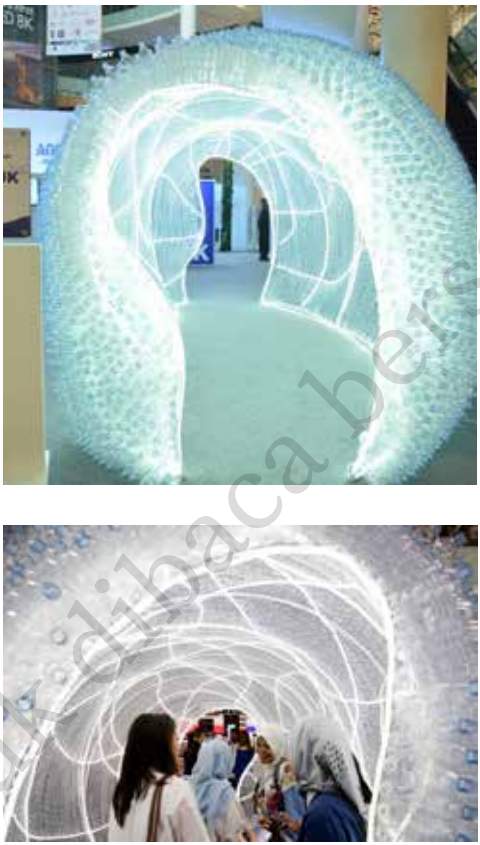
[3] Jenis badan hukum koperasi Rakarsa adalah koperasi primer dengan anggotanya yang berasal dari provinsi tempat koperasi didirikan. Anggota dari luar provinsi dapat bergabung, tetapi hanya akan menjadi anggota luar biasa dan tidak dapat menjabat sebagai pengurus.

Untuk dibaca bersama

Gambar 3. Rapat SHU Rakarsa.
Lokasi: Bandung (2018).
Sumber: Rakarsa.

Kegiatan koperasi sejauh ini adalah penyelenggaraan pameran, diskusi, lokakarya, pelatihan, serta perekomendasian anggota untuk keperluan kegiatan yayasan. Menyadari dibutuhkannya modal untuk mewujudkan program-program inisiatif mandiri, rencana Kepengurusan Periode I (secara *de facto* 2018-2021, namun setelah legal menjadi 2020-2023) difokuskan kepada tiga butir: (1) Kestabilan modal; (2) Portofolio kegiatan dan kerjasama; (3) Peningkatan partisipasi anggota. Butir 1 dan 2 mengarahkan pengurus untuk memprioritaskan kerjasama antarlembaga berorientasi profit, seperti program lokakarya, penyelenggaraan kegiatan, dan *commission work* dengan Danone, Gojek Art Jakarta dan Bekraf. Upaya meningkatkan partisipasi anggota juga dilakukan pada kegiatan tanpa orientasi profit, seperti sesi nonton bersama, diskusi bersama Omnispace dan Nuart Sculpture Park, dan program pelatihan di Desa Ciburial yang bekerja sama dengan Lembaga Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat Institut Teknologi Bandung (LPPM ITB). Tidak lama setelah

memasuki tahapan resmi berbadan hukum, koperasi melakukan restrukturisasi yang hingga saat tulisan ini dibuat masih dalam proses. Atas dasar ini, koperasi belum membuka lagi keanggotaannya sementara menjalankan program yang sedang berlangsung.



Gambar 4. *Commission work* bersama Alfiah Rahdini untuk Aqua Life. Lokasi: Gandaria City, Jakarta.
Sumber: Rakarsa.

Untuk dibaca bersama

Gambar 5. Program pelatihan pemanfaatan limbah bersama LPPM ITB. Lokasi: Ciburial, Bandung (2019).
Sumber: Nuri Fatima.

Gambar 6. *Commission work* bersama Kolasa Workshop untuk Gojek Food Festival. Lokasi: Gelora Bung Karno, Jakarta (2019).
Sumber: Rakarsa.

Gambar 7. Art Unlimited (ART_UNLTD) bersama Bekraf.
Lokasi: Art Jakarta, Jakarta Convention Center (2019).
Sumber: Ardiles Klimarsen.

Untuk dibaca bersama

Tantangan bagi Koperasi

Idealnya, sistem koperasi yang dirancang oleh Rakarsa mampu menjawab persoalan dinamika ekosistem seni rupa di Bandung, yaitu dengan menawarkan sistem berorganisasi bagi pekerja seni dalam format koperasi. Harapannya, modus berorganisasi dan berkolektif tidak dibatasi pada preferensi estetik ataupun sekadar jaringan pertemanan *(peer to peer based on social network),* melainkan pada orientasi pembangunan ekosistem seni bersama yang lebih sehat dan saling menguntungkan. Bentuk koperasi secara konsep sebenarnya bisa jadi sebuah jalan yang tepat untuk bisa hadir di antara iklim ekosistem seni rupa Bandung yang sering diasumsikan sebagai kelompok pekerja seni yang individualis.

Gambar 8. Art Unlimited (ART_UNLTD) bersama Bekraf.
Lokasi: Art Jakarta, Jakarta Convention Center (2019).
Sumber: Ardiles Klimarsen.

Untuk dibaca bersama

...modus berorganisasi dan berkolektif tidak dibatasi pada preferensi estetik ataupun sekadar jaringan pertemanan *(peer to peer based on social network)*, melainkan pada orientasi pembangunan ekosistem seni bersama yang lebih sehat dan saling menguntungkan.

Tentu saja tantangan dan halangan menyelimuti langkah kecil koperasi Rakarsa. Tantangan terbesarnya adalah: Pemahaman mengenai kerja koperasi. Koperasi bukan sekadar bekerja bersama, arisan, atau menabung bersama. Dibutuhkan setidaknya pemahaman akan kesepakatan dan cara kerja dari prinsip usaha koperasi. Menerapkan sistematika baru berkolektif ternyata membutuhkan penyesuaian yang cukup lama, baik bagi pengurus maupun anggota. Para pengurus masih meraba-raba sembari belajar mengelola sebuah organisasi koperasi. Hal itu juga dialami oleh para anggota. Mereka juga masih sulit memetakan peran dan fungsi koperasi yang dijalankan oleh Rakarsa, pun masih kesulitan untuk memetakan kadar partisipasi dan komitmen yang seharusnya mereka berikan. Dalam praktiknya di lapangan, penulis cukup sering bertemu dengan anggota koperasi lain yang mempertanyakan keberlanjutan Rakarsa sebagai koperasi, karena banyak dari anggota merasa tidak bisa menemukan celah untuk berpartisipasi. Beberapa anggota merasakan bahwa tanggung jawab mereka hanya sekadar membayar iuran dan menagih hak saat pembagian SHU. Hal ini menyebabkan mereka menganggap bahwa Rakarsa terlihat tidak memiliki fungsi sebagai sebuah kolektif, atau bisa dibilang tidak berfungsi seperti *kolektif seni yang umum diketahui*.

Minimnya jumlah rapat anggota yang telah terlaksana sejak diinisiasi pada 2018 lalu juga membuat Rakarsa dianggap sulit mengkomunikasikan kerja dan dampaknya pada anggota. Pengurus mencoba mengatasi hambatan komunikasi melalui berbagai cara publikasi. Di tengah jalan, para pengurus pun menyadari bahwa "kolektivitas" yang berusaha dibangun tetap harus didukung dengan cara-cara non-kolektif; pendekatan personal merupakan langkah yang lebih efektif untuk mendapatkan aspirasi anggota. Hal ini juga berkaitan dengan aktivitas para anggota yang memiliki karier dan praktik artistik yang berbeda-beda.

Untuk dibaca bersama

Hambatan kedua adalah sebagai sebuah koperasi jasa, Rakarsa sepertinya masih mencari bentuk format program yang jelas, tepat sasaran, dan konsisten. Akibatnya, hingga saat ini, koperasi Rakarsa masih bergantung pada program-program yang ditawarkan dari institusi lain yang berupa proyek kerja sama tidak berkelanjutan. Sebagai koperasi jasa, Rakarsa belum bisa membangun program berkelanjutan dengan parameter yang berorientasi pada aspek keterlibatan anggota. Akibatnya, akan terdapat ketimpangan ketika dalam kurun satu tahun ada banyak anggota yang sama sekali tidak dapat menjadi bagian dari suatu program karena absennya kebutuhan akan keahlian yang mereka miliki. Hal ini mungkin akan dimaklumi dalam beberapa waktu di awal terbentuknya koperasi, namun rasanya penting bagi masa depan Rakarsa untuk mulai menemukan format program yang berkelanjutan yang dapat menampung sekaligus atau bergiliran berbagai keahlian anggotanya. Jika tidak, koperasi Rakarsa ditakutkan menjadi organisasi yang terlalu mengandalkan peluang yang datang tanpa bisa meningkatkan nilai potensi anggotanya secara signifikan dan berkelanjutan.

Hambatan ketiga adalah *ketiadaan ruang fisik yang memadai*. Dalam konteks lanskap seni di Bandung, persoalan ruang selalu menjadi kendala, baik ruang untuk berkumpul, berkarya, maupun berpameran. Kendalanya tentu berkutat pada akses dan biaya sewa. Sejauh ini, Rakarsa sempat memiliki ruang yang baru dapat menampung aktivitas administratif. Sebagai koperasi untuk pekerja kreatif, tentunya akan sangat membantu dan mempermudah para anggota yang akhirnya bisa terlibat dalam program-program yang digagas koperasi Rakarsa jika ada ruang fisik yang memadai. Hal ini bisa saja memecahkan banyak permasalahan baik dalam tubuh Koperasi Rakarsa maupun ekosistem seni di Bandung. Tidak adanya ruang fisik yang bisa dilihat oleh publik membuat kerja Rakarsa tidak tampak, dan akhirnya terjebak menjadi ketidaktahuan atau, lebih parah lagi, asumsi-asumsi yang mengawang-awang (sebut saja, gosip miring).

Untuk dibaca bersama

Membayangkan Koperasi dalam Waktu Dekat

Sistem koperasi secara konsepnya memang bisa jadi pola yang tepat dan sehat bagi ekosistem seni rupa di Bandung. Rakarsa yang telanjur menetapkan diri sebagai organisasi koperasi masih memiliki waktu untuk berbenah dan menyesuaikan diri. Butuh pembelajaran dan sosialisasi yang memadai mengenai kerja koperasi, baik oleh pengurus maupun para anggotanya. Sistem koperasi yang di atas kertas sarat demokrasi membutuhkan lebih banyak keterlibatan anggota. Hal ini mungkin menjadi salah satu aspek yang cukup rumit, mengingat karakter berkegiatan di Bandung yang cenderung bersifat individual. Walaupun begitu, mau tidak mau, usaha menampung aspirasi anggota adalah bentuk komitmen sebagai sebuah organisasi. Usaha mengumpulkan aspirasi anggota dapat dilakukan dengan meningkatkan intensitas rapat anggota, baik melalui forum langsung maupun daring. Aspirasi dari anggota terhadap kinerja koperasi sangatlah penting bagi organisasi, mengingat keberadaan koperasi semata-mata untuk kesejahteraan anggotanya. Melalui pertukaran aspirasi ini, kiranya koperasi akan memiliki bayangan yang lebih jelas mengenai bagaimana cara merumuskan program, bahkan dalam skala yang kecil tetapi dapat memenuhi, yaitu: (1) mengakomodasi ragam keahlian anggota; (2) mendatangkan profit dan manfaat dengan parameter yang jelas, dan (3) berkelanjutan.

Persoalan kebutuhan ruang yang memadai adalah persoalan vital, dan baiknya menjadi satu agenda utama untuk melihat koperasi sebagai usaha pemberdayaan. Menurut penulis, setidaknya bagi anggota yang berkarier sebagai seniman dan kurator, ruang yang memadai akan sangat bermanfaat dan dapat dikembangkan oleh anggota-anggota tersebut. Ruang yang memadai adalah ruang yang bisa menjadi tempat perjumpaan, berpameran, berkarya, dan berniaga bagi para anggota dan juga individu-individu yang tergabung dalam ekosistem.

Untuk dibaca bersama

Dengan adanya ruang tersebut, setidaknya Rakarsa mampu membuat ekosistem kecil yang dapat mengakomodasi dan memutar rantai kapital yang dimiliki koperasi demi membuka berbagai kemungkinan dan mendorong potensi para anggota. Dengan adanya ruang fisik pula, koperasi Rakarsa mampu menunjukkan kinerja dan dampaknya, menjauhkan dari asumsi dan prasangka yang mengawang-ngawang terhadap ide dari kerja koperasi. Bagaimanapun, koperasi Rakarsa berada di lingkungan orang-orang yang bekerja di bidang rupa. Fisikalitas adalah sebuah keharusan.

Sebagai penutup, penulis memiliki harapan agar Rakarsa lebih memperjelas strateginya ketika menempatkan dirinya dalam konstelasi medan seni rupa Bandung. Apabila hanya berangkat dari mengadanya badan hukum sebagai stimulus pola kerja, Rakarsa baru saja menemukan kendaraannya, sebab keberadaan badan hukum saja tidak cukup untuk menjelaskan *raison d'être* sebuah kolektif. Penulis hanya dapat berasumsi bahwa dorongan pemilihan badan hukum koperasi adalah usaha membangun konteks ekonomi dari sebuah kolektivitas, namun hal ini juga harus dapat dikaitkan dengan kebutuhan aktual dari para pelaku seni rupa di Bandung. Format koperasi di atas kertas cukup menjanjikan sebagai alternatif pengelolaan kegiatan kolektif karena mampu mengubah etos kerja, kinerja, dan mungkin akan menumbuhkan budaya baru berkolektif di Bandung. Ketika koperasi Rakarsa sudah mampu menceritakan *raison d'être*-nya dengan jelas dan mencerminkannya dalam program-program, sekecil apa pun itu, mungkin akan lebih banyak anggota yang siap melakukan *leap of faith* bersama.

Bandung, 2020

Untuk dibaca bersama

Penutup

Melalui penelitian FIXER dapat dilihat bahwa berbagai kolektif seni tumbuh di Indonesia selama sepuluh tahun terakhir. Jumlah dan sebaran kolektif yang masuk dalam riset ini mengalami peningkatan jika dibandingkan dengan riset FIXER sepuluh tahun lalu. Meski demikian, hasil penelitian FIXER ini masih belum mencakup keseluruhan fenomena pertumbuhan kolektif seni di Indonesia saat ini. Masih banyak kolektif-kolektif baru dengan corak dan karakteristik yang beragam yang perlu dicatat melalui penelusuran dan penelitian lanjutan. Namun demikian, kami berharap penelitian FIXER ini dapat menyumbang informasi dan wacana atas perkembangan kolektif seni di Indonesia antara tahun 2010-2020.

Dari 53 kolektif seni yang masuk dalam riset FIXER kali ini, kami melihat adanya sebuah kecenderungan bahwa sebagian kolektif seni di Indonesia mulai memikirkan keberlanjutan kolektif mereka dengan menyusun berbagai strategi ekonomi mandiri. Permasalahan klasik bahwa usia panjang sebuah kolektif ditentukan oleh akses terhadap donor dan jejaring pendanaan eksternal saat ini perlu dipikirkan ulang. Sebab, skema pendanaan berbasis proyek, yang selama ini menopang kerja sebagian kolektif seni di Indonesia, ternyata tidak cukup mampu membuat kolektif seni berdaya. Sehingga, pemikiran dan strategi untuk membangun daya tahan dari dalam, dengan cara memperkuat relasi dan peran sosial, tampaknya akan menjadi model baru bagi kolektif seni di Indonesia di masa depan. Tapi, hal tersebut hanya dimungkinkan jika sebuah kolektif memiliki kemampuan untuk memetakan sumber daya di sekitar mereka dan membentuk ekosistem yang menghubungkan berbagai sumber daya tersebut ke dalam sebuah ikatan yang saling menguatkan.

Untuk dibaca bersama

Pemandangan semacam itu tidak didapatkan pada survei FIXER satu dekade silam. Pada saat itu, sebagian besar inisiatif atau kolektif seni yang muncul lebih banyak memperjuangkan independensinya sebagai sebuah ekspresi kebebasan atas peristiwa Reformasi 1998, yang menandai berakhirnya rezim pemerintahan Suharto. Sikap independen tersebut kemudian menjadi pemandangan umum bagi gerakan kolektif seni yang tumbuh pada masa itu, saat pendiri dan anggota kolektif seni mengusahakan ruang sendiri yang disewa, lantas mengubahnya menjadi tempat tinggal kolektif dan ruang seni alternatif yang dapat diakses oleh publik. Maka, dapat dipahami bahwa logika domestik seringkali muncul dalam pengelolaan organisasi. Hal ini merupakan sebuah konsekuensi langsung dari pemisahan antara urusan domestik dan publik yang tidak terlalu memiliki pembatas jelas dalam kerja kolektif seni di Indonesia.

Dewasa ini, kolektif seni semakin luwes dalam menyikapi pilihan 'kemandirian.' Berbeda dengan kolektif seni di masa lalu yang menempatkan otoritas mapan—baik pemerintah atau lapisan elit pada gelanggang kesenian—dalam posisi yang berseberangan sebagai sebuah pernyataan 'independensi.' Saat ini, kesempatan pendanaan bagi kerja-kerja kebudayaan yang diberikan oleh pemerintah maupun pihak swasta dalam satu dasawarsa terakhir dimanfaatkan oleh berbagai kolektif seni untuk mendukung kegiatan atau menambah fasilitas fisik atas ruang yang mereka miliki. Berbagai jembatan kerjasama antara kolektif seni dengan seniman dan aktivis kebudayaan senior juga makin terbuka, lewat program pameran, lokakarya, fasilitasi hingga forum. Kecenderungan ini dikarenakan ada beberapa kolektif yang menggali akar budaya di daerahnya sebagai sumber penciptaan, sehingga mereka perlu merapat ke 'lapisan elit kesenian' atau 'tokoh budayawan lokal' untuk menyambung narasi dari generasi sebelumnya. Kami melihat pergeseran tersebut sebagai sebuah konsekuensi dari kolektif seni yang mulai memikirkan arah kerja seni mereka sesuai dengan perubahan infrastruktur seni hari

Untuk dibaca bersama

ini setelah Reformasi 1998 dan percepatan akses informasi mengenai peluang sumber keberlangsungan.

Dua pergeseran tersebut tampaknya akan membawa sebuah diskusi baru dalam perkembangan kolektif seni di Indonesia. Bagaimana setiap kolektif memahami kata 'independensi,' jika yang dibutuhkan hari ini justru kesadaran atas ketergantungan berlebih antar kolektif untuk berbagi sumber daya dan inspirasi? Kesadaran tersebut dipicu oleh kenyataan bahwa kolektif seni memiliki posisi strategis dalam berbagai usaha demokratisasi gagasan dan ekspresi di masyarakat. Sehingga, membayangkan adanya sebuah jejaring yang menghubungkan antar kolektif seni yang ada diharapkan mampu mengamplifikasi kerja-kerja kebudayaan yang sudah dilakukan, selain juga memberikan landasan bagi kerja-kerja yang lebih besar di kemudian hari.

Dalam membangun ekosistem yang saling tergantung tersebut, tentu diperlukan keterbukaan dan percakapan yang terus-menerus di antara kolektif seni dalam jejaring yang dimilikinya. Melalui percakapan semacam itu, berbagai nilai dikomunikasikan, berbagai kepentingan dinegosiasikan dan berbagai eksperimentasi diujicobakan. Membangun narasi melalui percakapan semacam ini juga sebetulnya menjadi sebuah tawaran di tengah menguatnya narasi berkompetisi antarkolektif yang selama ini terjadi. Naluri untuk berkompetisi ini dibentuk sepanjang waktu melalui berbagai mekanisme yang menekankan keterbatasan sumber daya di antara jumlah kolektif yang melimpah. Sehingga, dalam mengakses berbagai sumber daya (atau sebut saja donor dan pendanaan eksternal) yang terbatas tersebut diperlukan sebuah suasana kompetitif yang, disadari atau tidak, telah membenturkan satu kolektif dengan kolektif lain dalam sebuah pertarungan yang tidak mereka pahami. Dampaknya, terjadi pembelahan di antara kolektif-kolektif yang berada di pusat pusaran, yang mendapat perhatian lebih dari berbagai institusi dan lembaga pendanaan. Di sisi lain, tidak sedikit pula kolektif yang harus bertahan

Untuk dibaca bersama

di atas kaki mereka sendiri: tanpa kerja sama dengan pemerintah dan tanpa bantuan pendanaan eksternal. Kondisi ini menciptakan ketimpangan, sehingga tidak jarang kolektif-kolektif yang lebih besar memanfaatkan keberadaan kolektif-kolektif yang lebih kecil sebagai perpanjangan tangan atas program-program mereka. Ketimpangan semacam ini perlu diselesaikan untuk membangun iklim kolektif seni di Indonesia yang lebih sehat, yang menempatkan setiap kolektif dalam posisi sejajar sehingga terbentuk percakapan yang konstan dan membalik arus kuasa yang selama ini bergerak dari atas ke bawah.

Posisi sejajar antarkolektif ini harus dilihat sebagai sebuah langkah dan kesempatan untuk membangun kemandirian bersama. Tanpa kemandirian dan kemerdekaan yang menjadi cita-cita bersama tersebut, keberlanjutan hanya akan menjadi bayangan semu karena untuk menyokong keberlanjutan tersebut selalu membutuhkan dukungan dari luar—bukan hanya membangun daya tahan dari dalam. Kebertahanan dari dalam semacam ini, selain diciptakan melalui jejaring antarkolektif yang saling menguatkan, juga dapat dicapai dengan cara memetakan berbagai sumber daya di sekeliling tempat kolektif seni tersebut tumbuh. Melalui penelitian FIXER, dapat dilihat berbagai contoh kolektif seni yang berdaya karena mampu mengakar dengan lingkungan tempat mereka tumbuh. Tanpa harus menunggu dukungan dari luar, kolektif-kolektif ini dapat bertahan dengan mengandalkan sumber daya di sekeliling mereka. Paradigma ini membalik posisi publik bagi kerja-kerja kreatif yang dilakukan oleh kolektif. Jika sebelumnya publik hanya ditempatkan sebagai subyek pasif, saat ini publik dilihat sebagai subyek aktif atau pendukung utama bagi kerja-kerja kolektif seni. Pergeseran pemahaman ini lantas membawa implikasi lainnya yaitu ketika kerja-kerja kolektif seni harus selaras dengan konteks dan kebutuhan masyarakat di sekelilingnya, sehingga mereka juga harus selalu berkembang mengikuti ritme dan dinamika yang berkembang di dalam masyarakat. Pemahaman atas kerja-kerja penciptaan seni pun mengalami perluasan; tidak lagi dimungkinkan pemisahan yang begitu tajam antara pencipta dan

Untuk dibaca bersama

penikmat seni dalam bingkai kerja-kerja kolektif seni—sebagaimana posisi produsen dan konsumen yang melebur menjadi prosumer dalam belantara digital; setiap orang mampu menjadi produsen dan konsumen sekaligus secara simultan.

Salah satu dampak yang mungkin timbul dari pergeseran paradigma tersebut adalah fenomena mobilitas antarnegara, yang dalam sepuluh tahun belakangan kian mewarnai dinamika pertumbuhan kolektif seni di Indonesia. Selama ini, mobilitas tersebut dipahami sebagai imbas dari internasionalisasi yang terjadi dalam medan seni rupa global setelah perang dingin berakhir. Keberadaan berbagai biennale, triennale dan pameran lain berskala dunia memungkinkan terjadinya mobilitas global pada kolektif-kolektif seni. Beberapa kolektif yang cukup kuat secara artistik dan mampu mengartikulasikan praktik mereka pada panggung internasional bahkan tampak menjadi sangat mencolok. Mereka diundang ke berbagai pameran oleh berbagai institusi. Namun sebuah kritik mengemuka: internasionalisasi semacam ini membawa kolektif pada situasi yang akan membuat mereka semakin menjauhi konteks lokal yang selama ini dihidupi. Akhirnya, kolektif-kolektif seni yang masuk dalam pusaran internasionalisasi ini hanya menjadi obyek dari medan seni dan pewacanaan yang lebih kokoh. Belakangan, kritik tersebut ternyata memunculkan bentuk lain, yaitu kolektif-kolektif seni yang bekerja dalam konteks lokalitas yang kuat dan memiliki potensi untuk menggunakan lokalitas sebagai bahasa yang sejajar dengan konteks lainnya di medan seni global.

Hal lain yang berbeda dengan pembacaan FIXER pada tahun 2010 dan sekarang adalah definisi akan entitas perkumpulan yang dipakai. Jika dulu FIXER menggunakan istilah ruang alternatif dan kelompok seni rupa kontemporer, FIXER kali ini menggunakan istilah “kolektif.” Penggunaan ini didasari dari perubahan penyebutan yang dilakukan banyak komunitas seni itu sendiri, baik dari penamaan mereka, hingga pewacanaan diri yang mereka angkat dalam diskusi publik. Istilah

Untuk dibaca bersama

‘kolektif’ ini menjadi penanda perubahan baru yang terjadi selama satu dekade ini. Penyerapannya dari kata Bahasa Inggris *collective*, mengindikasikan kebutuhan kolektif seni di Indonesia hari ini untuk memposisikan dirinya serta terlibat aktif dalam percaturan wacana seni rupa kontemporer global.

Kolektif-kolektif yang tumbuh di Indonesia tentu akan menghadapi berbagai tantangan yang lebih kompleks di masa depan. Mereka tidak saja harus menyeimbangkan antara lokalitas dengan arus besar internasionalisasi. Kolektif-kolektif seni di Indonesia juga harus mengelola sumber daya di sekitarnya dengan membangun akar yang lebih kuat di masyarakat, memikirkan ulang independensi di tengah dunia yang semakin terhubung, serta menggeser paradigma lama untuk berkompetisi sebagai sebuah undangan untuk memulai percakapan secara sejajar.

Tantangan Masa Depan dan Munculnya Gerakan Bersama

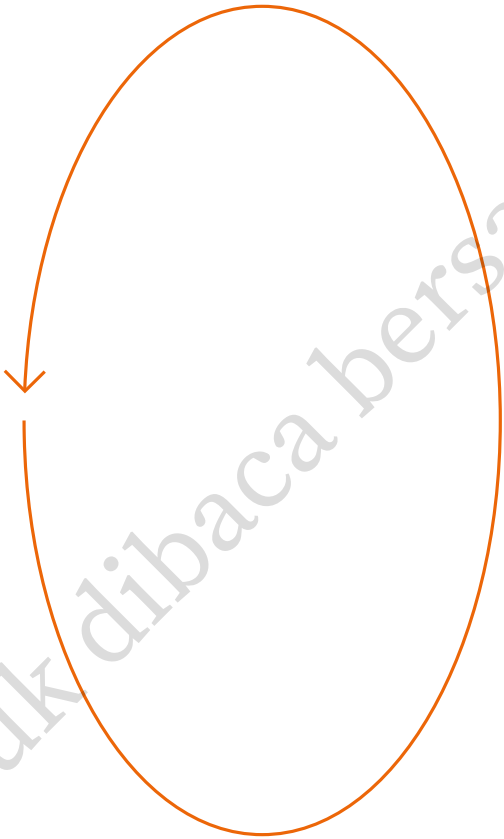
Berbagai pergeseran model kerja kolektif seni di atas tentu akan menghadapi berbagai tantangan dan kemungkinan di masa depan. Secara internal, kolektif-kolektif seni ini akan diuji pada tataran keberlanjutan praktik mereka, antara lain bagaimana mereka menghidupi organisasi? Bagaimana mereka meneruskan gagasan antargenerasi? Bagaimana perkembangan praktik artistik mereka di masa depan? Sementara itu secara eksternal, berbagai kolektif seni di Indonesia mungkin saja akan dihadapkan pada kemungkinan di mana akademi-akademi seni mengadopsi pedagogi seni kolektif dalam silabus pembelajaran mereka, pasar seni rupa yang akan terus mencari cara untuk mengkomodifikasi dan memfosilisasi praktik kolektif seni sebagai benda yang dapat ditawarkan dalam ruang lelang, lembaga-lembaga donor memanfaatkan keberadaan kolektif seni sebagai perantara untuk memuluskan program meraih keterlibatan masyarakat, sementara itu masyarakat sendiri akan terus menjadi alat kalibrasi atas urgensi keberadaan kolektif seni di tengah lingkungan tempat tinggal mereka.

Untuk dibaca bersama

Di tengah berbagai situasi tersebut, muncul sebuah cita-cita untuk menciptakan sebuah gerakan bersama untuk membentuk sebuah ekosistem antarkolektif, sebuah lumbung sumber daya, yang memungkinkan terjadinya proses berbagi surplus di antara berbagai kolektif seni yang ada di Indonesia. Lumbung sumber daya ini merupakan sebentuk eksperimentasi atas sebuah sistem yang menyokong keberlangsungan praktik setiap kolektif seni yang tergabung di dalamnya. Dalam ranah seni rupa kontemporer hal semacam ini dipahami sebagai model pembangunan institusi sebagai karya seni (*institutional-building as an art form)*. Di sisi lain, tawaran tersebut merupakan usaha yang terinspirasi dari kesadaran untuk meneruskan berbagai bentuk praktik berbagi daya yang jamak ditemui dalam berbagai bentuk kebudayaan di Indonesia, di mana masyarakat dengan tradisi agraris bekerja bersama-sama untuk memenuhi dan mengelola lumbung—dengan beragam peran tanpa label tertentu—untuk bisa menghidupi dirinya serta ekosistem di sekitarnya. Jadi, bisa dikatakan bahwa konsep lumbung sumber daya ini bukanlah sebuah konsep yang berangkat dari ruang hampa; ia berangkat dari sebuah praktik yang sudah dijalankan dan selalu berkembang untuk mencapai ideal yang dicita-citakan.

Mekanisme dan konsep kerja lumbung sumber daya inilah yang hendak ditawarkan pada kolektif dan organisasi seni lainnya di Indonesia, sebagai sebuah kelanjutan yang bersifat praksis dari penelitian FIXER ini. Melalui lumbung inilah berbagai entitas yang tergabung di dalamnya dapat saling berbagi sumber daya yang dimiliki dan saling mendukung antara sesama kolektif seni di Indonesia demi mencapai kemandirian atas kerja-kerja kolektif di masa yang akan datang. Apakah model berbagi dan distribusi ini dapat menjadi sebuah solusi bagi keberlanjutan gagasan maupun ekonomi alternatif dari perkembangan kolektif atau organisasi seni di Indonesia? Tawaran dan eksperimentasi atas kemandirian semacam ini harus terus dicoba seiring dengan berkembangnya waktu, ketidakpastian atas masa depan, dan berbagai perubahan yang terus terjadi di dalam masyarakat.

Untuk dibaca bersama



Untuk dibaca bersama

Direktori

Ace House Collective (Yogyakarta, 2011)

Ace House Collective adalah kolektif seniman yang bekerja dengan komunitas dan jejaringnya dalam mengelola ruang milik mereka. Ruang ini berfungsi sebagai laboratorium yang mempertemukan artistik seni dengan disiplin ilmu lain dengan pendekatan budaya populer. Ace House Collective berupaya mengembangkan dan memberikan kontribusi bagi praktik-praktik seni terkini dengan menyediakan platform untuk produksi, dialog dan kolaborasi melalui forum-forum pertemuan, pertukaran dan perakitan ide. Hingga kini, ada sepuluh anggota Ace House Collective. Kolektif ini memetakan sumber daya mereka di dalam dua hal, yakni modalitas kultural dan sosial. Modalitas kultural adalah kapasitas serta kemampuan artistik dan non-artistik masing-masing anggota yang dimiliki masing-masing individu/anggota. Sedangkan modalitas sosial yakni jangkauan relasi atau jejaring dari individu/anggota serta kelompok itu sendiri. Selain keduanya, mereka juga memiliki sumber daya bangunan/ruang fisik dan arsip/dokumentasi kerja. Kini, Ace House Collective sedang mengembangkan usaha mandiri, yakni penyediaan jasa artistik yang tepat untuk industri spesifik di samping sudah menjalankan usaha penjualan karya seni dan *merchandise* serta penyewaan akomodasi untuk pekerja seni-budaya.

Jalan Mangkuyudan No. 41, Mantrijeron, Yogyakarta 55143
acehousecollective acehousecollective
Ace House Collective

Untuk dibaca bersama

BERGERAK.ETC (Balikpapan, 2017)

BERGERAK.ETC adalah kolektif lintas bidang seni dan disiplin ilmu yang berupaya menjadi penggerak bagi kerja kolaborasi antara para pelaku industri kreatif lintas disiplin di Balikpapan. Apa yang menjadi konsentrasi BERGERAK.ETC adalah mengubah stigma atas kota mereka yang dikenal dengan kota industri. Mereka ingin memberi realitas baru untuk masyarakat kotanya bahwa bekerja tidak harus di ranah industri, instansi pemerintah, atau swasta. Mereka ingin menghadirkan wajah Balikpapan yang lain, yakni sebagai kota industri kreatif. Kolektif ini tidak memiliki anggota tetap karena menjadi tempat bertemu komunitas-komunitas lintas disiplin di Balikpapan. Namun, mereka yang aktif di BERGERAK.ETC ada sekitar 21 orang. BERGERAK.ETC melihat sumber daya manusia yang ada di dalam kolektif mereka sebagai modal utama. Kini mereka menjalankan usaha mandiri berupa usaha kuliner, BURGER. AK, *coffee shop,* serta studio fotografi. Mereka juga memproduksi dan menjual *merchandise* serta menyediakan jasa paket pertunjukan.

Jalan Mayor TNI A.D. Imat Saili, Balikpapan Tengah, Kota Balikpapan, Kalimantan Timur 76114
www.bergerak.co bergerak.etc

Bilik Bersenyawa (Banjarmasin, 2017)

Bilik Bersenyawa berusaha berperan sebagai wadah ekspresi dan eksplorasi artistik, sekaligus ruang apresiasi bagi teman-teman penggiat industri kreatif di Banjarmasin, Kalimantan Selatan, dan sekitarnya. Bilik Bersenyawa kini digawangi delapan anggota aktif yang didukung oleh beberapa kontributor yang sering terlibat di dalam pelbagai kegiatan mereka. Bakat dan *passion* masing-masing anggota pada subkultur tertentu menjadi modal utama Bilik Bersenyawa, ditambah semangat saling membantu, gotong royong, di antara mereka. Bagi mereka, Bilik Bersenyawa bukan sekadar wadah apresiasi, tetapi juga wadah untuk belajar. Bilik Bersenyawa juga tengah merencanakan mendirikan toko *merchandise* untuk menjual produk mereka sendiri dan juga *showcase merchandise* hasil kolaborasi

Untuk dibaca bersama

dengan pihak lain. Toko ini juga nantinya diharapkan menjadi wadah distribusi *merchandise* dari para pelaku kreatif kota Banjarmasin.

Jalan Saka Permai No. 45, Belitung Selatan, Banjarmasin Barat, Kota Banjarmasin, Kalimantan Selatan 70116
www.bilikbersenyawa.com bilikbersenyawa
bilikbersenyawa Bilik Bersenyawa

Cata Odata (Ubud, 2014)

Cata Odata berawal dari inisiatif Ratna Odata, seorang penata panggung teater, dan Djunaidi Kenyut, seniman visual multidisiplin. Cata Odata mengadopsi pendekatan interdisipliner dalam merancang berbagai program dan kegiatannya. Misi utama Cata Odata adalah tumbuh bersama dan memfasilitasi daya berkesenian para pelaku seni, terutama di Bali dan Jawa Timur. Sejauh ini, Cata Odata telah bekerja sama dengan sedikitnya 100 kolaborator yang terdiri dari seniman/komunitas/ruang publik baik di dalam maupun luar negeri. Mereka juga menjalani kegiatan seperti pameran, pertunjukan, residensi dan program edukasi. Sejak 2016, Cata Odata menginisiasi program pertukaran ide antarbudaya, CO.Lab. Bekerja sama dengan pelaku seni internasional, CO.Lab melihat bahwa perbedaan gagasan adalah bentuk keanekaragaman yang harus terus dipertemukan, sehingga tercipta ekosistem berkesenian yang semakin terbuka, maju dan merata. Cata Odata kini beranggotakan lima orang dan menjalankan usaha mandiri seperti *artists agency* untuk beberapa galeri di Eropa, serta proyek *art & design* untuk beberapa tempat komersial di Bali, Jakarta dan Singapura, juga menjalankan lokakarya berbayar.

Jalan Sri Wedari, Junjungan Sawah, Ubud, Gianyar, Bali 80571
www.cataodata.com cataodata

Untuk dibaca bersama

Degil House (Medan, 2018)

Berawal dari penerbitan *zine*, Degil House kini merupakan ruang yang mengakomodir berbagai gerakan sub-kultur di Medan, baik itu film, musik, sastra, seni pertunjukkan maupun seni rupa. Program-program mereka seperti Degil Unplugged, Malam Hujan Kata-Kata, Layar Tancap Degil, Sirkulasi Kreasi Perempuan (Sirkam) dan Kelas Berbagi, adalah ruang yang menjadi lokus kerja sama dan berbagi pengetahuan mengenai seni dan budaya bagi anak muda Medan. Sebagai usaha keberlangsungan, ruang mereka juga merupakan rumah bagi label/ studio rekaman, kafe, kelas berbayar dan *creative market* yang diinsiasi oleh anggotanya. Saat ini, mereka tengah berfokus pada pengembangan pendidikan alternatif di bidang seni, serta riset untuk mengolah data mengenai budaya-budaya sub-kultur yang ada di Medan.

Jalan Sei Silau No. 50/54, Merdeka, Medan Baru, Medan, Sumatera Utara 20154
degilhouse Degil Production

Forum Sudut Pandang (Palu, 2016)

Forum Sudut Pandang adalah organisasi nirlaba yang dikelola oleh seniman lintas disiplin. Kolektif ini telah memiliki badan hukum berupa perkumpulan. Sejak berdiri, Forum Sudut Pandang menginisiasi beberapa program reguler seperti lokakarya, pameran, pemutaran film, pertunjukan musik dan pasar alternatif. Mereka juga terlibat di dalam program pemulihan korban bencana gempa Palu pada 2018 lalu. Saat ini, Forum Sudut Pandang diperkuat oleh 20 orang anggota. Bagi mereka, sumber daya utama dari kolektif mereka dari dulu hingga kini adalah kerja berjejaring. Untuk usaha mandirinya, sejauh ini mereka menjalankan toko dan usaha komunitas.

Jalan MT. Haryono No. 19, Palu, Sulawesi Tengah 94118
www.sudutpandang.org forumsudutpandang
forumsudutpandang

Untuk dibaca bersama

Gardu House (Jakarta, 2010)

Dengan semboyan "meng-graffiti-kan masyarakat dan memasyarakatkan graffiti", kolektif yang bermula dari tongkrongan peralkoholan ini konsisten selama sepuluh tahun lebih sebagai ruang alternatif untuk komunitas *graffiti* dan kanal berkarya bagi para seniman *street art*. Anggota Gardu House bisa dibilang cukup banyak karena mereka menerapkan konsep tongkrongan yang terus bergerak dengan kesukarelaan yang mengemuka. Namun, bisa dibilang ada sepuluh orang yang cukup aktif dalam keseharian Gardu House. Kolektif ini menyelenggarakan Street Dealin yang bisa dibilang sebagai lebarannya street art di Indonesia. Mereka juga menjalankan usaha mandiri seperti penjualan *graffiti tools*, material *graffiti*, dan *merchandise*. Pendanaan juga mereka dapatkan melalui kegiatan aktivasi *graffiti* di acara-acara besar seperti Synchronize Fest, Jakarta Sneakers Day, Super Art Fest, We The Youth dan lain-lain.

Taman Barat Ruko Grand Bintaro No. 11, Bintaro Jaya Sektor 1, Bintaro, Pesanggrahan, Jakarta Selatan, Jakarta 12330
garduhouse GarduHouse

Gelanggang Olah Rasa (sebelumnya bernama Studio Batur) (Bandung, 2020)

Gelanggang Olah Rasa (GOR) bercikal bakal pada Studio Batur yang berdiri pada 2017. Gelanggang Olah Rasa ini merupakan habitat agregat dari berbagai entitas kreatif di Bandung. Di antaranya adalah Jurig Studio, Infinomedia, Lab_Pangan, Link Art, Mahardika Instrumen, Olah Plastik, Plépah dan Tilude. Dinamakan GOR, untuk mengapropriasi gelanggang olah raga, tapi melihat konteks antar entitas di sini, ranahnya lebih kepada pengolahan rasa daripada raga.

Jalan Bukit Pakar Utara No. 31, Ciburial, Cimenyan, Bandung, Jawa Barat 40198
gelanggangolahrasa gelanggangolahrasa
GelanggangOlahRasa

Untuk dibaca bersama

Grafis Huru Hara (Jakarta, 2012)

Grafis Huru Hara (GHH) adalah kolektif seniman grafis yang bermula dari kegiatan pameran serta pertemanan di kampus mereka, Universitas Negeri Jakarta. Salah satu kolektif yang berada di Gudskul Ekosistem ini berfokus pada metode eksplorasi, eksperimentasi, serta edukasi, dengan menggunakan seni grafis sebagai media utamanya. Program-program yang dilakukan oleh GHH meliputi pameran, kelas seni grafis, residensi seni, serta berbagai macam proyek publikasi tentang seni grafis. Usaha mandiri mereka meliputi pembuatan merchandise, jasa artistik, dan lokakarya berbayar. Grafis Huru Hara merupakan bagian dari Gudskul Ekosistem.

Jalan Durian Raya No. 30A, Jagakarsa, Jakarta 12620
grafishuruhara grafishuruhara

Gudskul Ekosistem (Jakarta, 2018)

Gudskul Ekosistem adalah kolektif dari kolektif yang didirikan oleh tiga kelompok seni di Jakarta: ruangrupa, Serrum dan Grafis Huru Hara (GHH). Gudskul Ekosistem berangkat dari sebuah ekosistem seni rupa yang dikembangkan dari model kerja bersifat nirlaba. Sebagian besar dukungan operasional tiap kolektif didapatkan dari lembaga donor, sponsor dan pendanaan mandiri dari unit usaha bersama, di samping dana sukarela dari para anggota kolektif. Gudskul Ekosistem membuat sistem lumbung bersama, di mana seluruh sumber daya dikumpulkan dan dibagi secara proporsional, sesuai dengan kebutuhan setiap kolektif. Sumber daya dari setiap kolektif sangat beragam, dari dana, program, peralatan hingga buku, yang dikumpulkan untuk dapat diakses dan dibagi bersama ke semua kolektif. Kini, kurang lebih ada 30 orang terlibat secara struktural di Gudskul Ekosistem. Selain itu, Gudskul Ekosistem juga terdiri dari kolektif-kolektif dengan ragam praktik dan medium artistik seperti instalasi, arsip, video, suara, performans, seni media, partisipasi warga, seni grafis, desain, pendidikan dan lainnya. Keragaman ini memperkaya isu serta berbagai pihak yang terlibat dalam sejumlah

Untuk dibaca bersama

proyek kolaborasi di dalamnya, baik itu keterlibatan secara sosial, politik, budaya, ekonomi, lingkungan hidup.

Jalan Durian Raya No. 30A, Jagakarsa, Jakarta 12620
www.gudskul.art gudskul gudskul
gudskul Gudskul

HONF (Yogyakarta, 1999)

Pada dasarnya, HONF (The House of Natural Fiber) merupakan interpretasi dari empat kunci prinsip *avant-garde,* yakni menghancurkan otonomi seni, terlibat dalam praksis keseharian hidup, bervisi utopia dan inovasi estetika. Lahir sejak awal era reformasi, HONF awalnya bernama Yogyakarta New Media Art Laboratory. Metode *open-community* menjadi metode yang diterapkan sedari awal kemunculan mereka. Metode ini berhubungan dengan kebutuhan aksi-aksi kolaboratif yang lintas disiplin sebagai respons atas perkembangan teknologi dan pemanfaatannya di dalam kehidupan sehari-hari. HONF kini beranggotakan 15 orang. Kesamaan visi dan gagasan antara para anggota maupun jejaring yang dimiliki HONF merupakan modal utama kolektif ini. Mereka juga menjalankan usaha mandiri berupa penjualan *merchandise*, *workshop* berbayar dan maksimalisasi perangkat yang dimiliki. Kolektif yang juga kerap menjadi rujukan seniman muda Indonesia di bidang *media art* ini tengah mengupayakan bentuk ekonomi yang berbasis pada sumber ekonomi yang terbuka serta keterbukaan dari semua pihak yang berinteraksi di dalamnya.

Jalan Keloran No. 18, Tegal Kenanga, Tirtonirmolo,
Kasihan, Bantul, Yogyakarta 55184
www.honf.org honf_lab

Hysteria (Semarang, 2004)

Hysteria adalah kolektif yang berfokus pada penciptaan kesenian serta memfasilitasi pertemuan lintas disipliner dalam skala lokal hingga

Untuk dibaca bersama

global. Lewat program-programnya, mereka mencari terobosan-terobosan dalam persoalan kreatifitas, seni, komunitas, anak muda dan isu kota. Proyek seni di ruang publik menjadi strategi yang kerap mereka gencarkan untuk mengakali kurang memadainya infrastruktur ruang pamer yang ada di kota mereka. Beranggotakan 15 orang, Hysteria dikenal lewat proyek-proyek seni di bidang keterlibatan warga dalam proses perencanaan dan pembentukan kota (*citizen urbanism*), seperti Peka Kota dan Tengok Bustaman. Bagi mereka, pertemanan dan kreativitas dalam menciptakan metode adalah sumber daya yang membuat mereka tetap eksis hingga sekarang, sekalipun tidak berada di "kota utama pusaran seni rupa" Indonesia. Hal ini terbukti dengan anugerah Trubus Kusala Award (2017) dan Youfab Award di Tokyo (2020) yang mereka terima. Sebagai kolektif yang dimulai dari *zine*, Hysteria mendaku diri sebagai pencetak serial *zine* terpanjang di Asia Tenggara. Mereka telah menerbitkan 99 edisi dalam kurun waktu 2004-2020.

Jalan Stonen No. 29, Bendan Ngisor, Gajahmungkur, Semarang, Jawa Tengah 50232
www.grobakhysteria.or.id @Grobak.Hysteria
@grobakhysteria @grobakhysteria Kolektif Hysteria

Ilubiung (Bandung, 2014)

Forum ini berawal dari proyek seni Alfiah Rahdini, yang menggunakan metode partisipatif dan kolaboratif dengan para seniman lintas medium serta masyarakat di sebuah kawasan kampung kota. Namun, melihat adanya orang-orang dari berbagai latar belakang disiplin yang tertarik untuk terlibat, pada 2015 Ilubiung berubah bentuk menjadi sebuah forum. Hingga saat ini, Ilubiung memiliki anggota tetap sekitar 17 orang, dan anggota non-tetap kurang lebih 40 orang. Proyek-proyek mereka dikenal lewat uji cobanya terhadap model kurikulum seni sekolah negeri di Bandung, yang bertajuk Lembaga Pendidikan Gunakarya. Selain itu, lewat proyek Senirupa Dua Gunung, mereka mencoba menggali pemahaman seni di berbagai lapisan masyarakat. Saat ini mereka tengah mengelola perpustakaan mini,

Untuk dibaca bersama

serta mencari bentuk-bentuk presentasi artistik secara digital untuk penyebaran pengetahuan mengenai wacana seni yang seringkali dinilai sangat eksklusif.

Jalan Cihapit No. 9, Pasar Cihapit, Bandung, Jawa Barat 40114
www.ilubiungproject.blogspot.com ilubiung.forum
ilubiung Ilubiung Project

Jatiwangi art Factory (Majalengka, 2005)

Jatiwangi art Factory adalah komunitas yang mengkaji bagaimana praktik seni dan budaya kontemporer dapat dikontekstualisasikan dengan kehidupan lokal perdesaan, baik bentuk maupun gagasan. Beranggotakan 31 orang, komunitas ini mengolah "tanah" yang merupakan identitas dan lansekap kewilayahan Jatiwangi sebagai daerah industri genteng. Salah satu bentuk paling mumpuni dari pengolahan ini adalah Festival Rampak Genteng Jatiwangi, festival musik keramik satu-satunya di dunia yang melibatkan lebih dari 11.000 orang dari berbagai kalangan masyarakat. Mereka juga membuka residensi seni yang telah disambangi oleh ratusan seniman dari mancanegara, yang menjadikan Jatiwangi sebagai titik krusial dalam sirkuit seni kontemporer dunia. Dari pameran, festival, proyek, hingga forum bulanan yang mengundang berbagai pemangku kepentingan dari bidang sosial, budaya dan politik, mereka mencoba membangun wilayah mereka sebagai "Kota Terrakota."

Jalan Makmur No. 71, Jatisura, Jatiwangi, Majalengka, Jawa Barat 45454
www.jaf.art.blog jatiwangiartfactory
jatiwangiartfactory jatiwangiart jatiwangiartfactory

Jendela Ide (Bandung, 1995)

Jendela Ide adalah sebuah lembaga budaya anak dan kaum muda dengan beragam latar belakang ekonomi, sosial, budaya dan politik,

Untuk dibaca bersama

termasuk di antaranya anak-anak berkebutuhan khusus. Didirikan oleh seniman Marintan Sirait dan Andar Manik, program Jendela Ide berfokus pada transformasi nilai melalui media seni budaya dengan program yang bersifat visual, auditif, performatif, partisipatif dan berkesinambungan. Program-program ini menyasar anak, remaja, serta komunitas pendukungnya: keluarga, sekolah, dan masyarakat umum. Lebih dari seratus komunitas inti yang terjaring sebagai anggota mengkonstruksi karya kolektif dengan Jendela Ide sebagai fasilitatornya. Sebagai partisipan program, mereka menjadi para kreator. Salah satu lagu gubahan mereka, "Semangat Pagi," pernah mendapatkan penghargaan dari Anugerah Musik Indonesia. Mereka juga dikenal lewat Teater Musikal Raksasa, yang seluruh asetnya, baik itu cerita, lagu, bunyi, visual, koreografi, dll, merupakan kreasi para partisipan berbagai lokakarya Jendela Ide. Untuk merawat sumber dayanya, Jendela Ide mengembangkan usaha mandiri dalam bentuk jasa kreatif seperti mengadakan pertunjukan, pelatihan dan fasilitasi kesenian untuk berbagai lembaga lainnya.

Dalemwangi Art Space, Komp PPR ITB D10,
Bandung, Jawa Barat 40391
www.jendelaide.org Jendela-Ide
jendelaide.indonesia jendelaide

Kampung Halaman (Yogyakarta, 2006)

Kampung Halaman adalah kolektif untuk memperkuat peran remaja dan anak muda di komunitasnya masing-masing, yang dilakukan secara partisipatif dan melalui seni dan media. Kampung Halaman percaya bahwa di mana pun di dunia remaja adalah anggota masyarakat terpenting yang dapat menjamin terciptanya proses regenerasi di komunitas. Sebanyak 11 orang kini memperkuat Kampung Halaman. Mereka melihat pengalaman yang melekat pada anggota sebagai sumber daya utama yang mendorong keberlanjutan kolektif. Usaha mandiri yang dijalankan Kampung Halaman sejauh ini adalah jasa konsultan untuk universitas, sekolah, dan NGO lokal serta internasional.

Untuk dibaca bersama

Dusun Krapyak, No. 05, RT 05/RW 55, Desa Wedomartani, Ngemplak, Sleman, Yogyakarta 55584
www.kampunghalaman.org yayasankampunghalaman
kampunghalamanfoundation kampunghalaman
KampungHalamanFoundation

Kampung Segart (Jakarta, 2013)

Kolektif menggambar di Lenteng Agung yang menjadi Unit Kegiatan Mahasiswa Institut Ilmu Sosial dan Ilmu Politik (IISIP) Jakarta. Kampung Segart menanggapi situs-situs publik di Ibu Kota dengan pendekatan artistik berupa mural, poster, *sticker* hingga instalasi luar ruang. Saat ini, beberapa anggota Kampung Segart membuat dan tergabung di kolektif seni lain serta terlibat di dalam berbagai proyek seni.

Jalan Lenteng Agung Raya No. 32, Lenteng Agung, Jagakarsa, Jakarta Selatan, Jakarta 12610
kampungsegart kampungsegart kampungsegart

katakerja (Makassar, 2014)

katakerja merupakan sebuah kolektif literasi. katakerja diawali dengan membuka perpustakaan umum yang dapat diakses gratis oleh siapa pun. Dalam perkembangannya, katakerja juga memfasilitasi kegiatan seni budaya secara kolektif sebagai bentuk penyikapan terhadap pemaknaan literasi secara luas. Bersamaan dengan itu, aktivitas mereka, yang pada awalnya terbatas pada persoalan buku dan bacaan, berkembang ke ranah lain seperti musik, film, maupun kajian-kajian kebudayaan lainnya. Mereka percaya bahwa yang paling penting dari segala pokok permasalahan adalah manusia dan kemanusiaan. Saat ini katakerja diperkuat oleh 22 orang anggota. Dengan bidang literasi sebagai basis, katakerja melihat buku-buku dan para pustakawan dengan kemampuan masing-masing maupun secara kolektif sebagai sumber daya terbesar mereka. Sejauh ini, mereka menjalankan usaha mandiri berupa toko yang menjual *merchandise* hasil produksi

Untuk dibaca bersama

sendiri dan produk pangan dari komunitas lain. Pihak yang paling rutin berkolaborasi dengan toko ini adalah Komunitas Payo-Payo, sebuah komunitas yang melakukan pendampingan masyarakat perdesaan, khususnya petani. katakerja juga tengah merencanakan kelas berbayar, riset, dan jasa penulisan/penyuntingan sebagai usaha mandiri selanjutnya.

BTN Wesabbe C 64, Tamalanrea, Kota Makassar,
Sulawesi Selatan 90245
katakerja katakerja65 Perpustakaan Katakerja

Kedutaan Besar Bekasi (Bekasi, 2015)

Kedutaan Besar Bekasi dimulai dari sebuah inisiatif dengan nama PDGD Creative, sebuah penghormatan terhadap Pondok Gede, yang pernah menjadi mercusuar pergerakan musik *underground* di sekitarnya. Nama Kedutaan Besar Bekasi, sebagai usaha menunjukkan jati diri Kota Bekasi, muncul sebagai respons terhadap cemoohan luas atas Bekasi di ranah media sosial. Oleh kolektif ini, berbagai kegiatan dan program kreatif rutin dilakukan, mulai dari *gigs*, *workshop*, diskusi, pameran dll. Kedutaan Besar Bekasi kini beranggotakan 14 orang. Dua sumber daya utama mereka adalah manusia dengan ide/pikirannya dan ruang/benda sebagai pendukung ide tersebut. Kedua sumber daya ini saling berdialektika dalam keberlangsungan Kedutaan Besar Bekasi. Sejauh ini setiap personel memiliki pekerjaan/model ekonomi sendiri-sendiri, yang biasanya akan dikaitkan dengan proyek-proyek yang bisa dilakukan secara bersama-sama. Usaha mandiri yang mereka jalankan sejauh ini adalah *event organizer*, *creative agency*, *production house*, dan UMKM.

Jalan Jatikramat No. 2A, Jatiasih, Bekasi, Jawa Barat 17421
kedubesbekasi kedubesbekasi Kedubes Bekasi

Untuk dibaca bersama

Kelas Pagi Papua (Jayapura, 2016)

Kelas Pagi Papua adalah sekolah fotografi dan film berbasis komunitas. Sekolah ini gratis alias tidak dipungut biaya. Kelas Pagi Papua percaya bahwa pendidikan adalah hak semua orang. Kelas Pagi Papua kerap bekerjasama dengan pihak Gereja dan Pemerintah, baik dalam menjalankan program maupun dalam hubungan dengan finansial. Anggota Kelas Pagi Papua kerap mengerjakan kegiatan atau program dari pihak gereja dan pemerintah untuk mendapatkan uang yang sebagiannya disisihkan untuk kepentingan kolektif. Anggota Kelas Pagi Papua tidak kurang dari 100 orang. Kelas Pagi Papua juga berafiliasi dengan Kelas Pagi Jakarta, Kelas Pagi Yogyakarta dan Kelas Pagi Kediri.

Tifa Residence 1 No. 4, Sentani, Papua
Jalan BTN Puskopad, Sentani Kota, Sentani, Jayapura, Papua 99359
KPPapua kelaspagipapua Kelas Pagi Papua

Ketjilbergerak (Yogyakarta, 2006)

Ketjilbergerak adalah sebuah kolektif yang sejak kelahirannya hingga kini perlahan-lahan berevolusi menjadi ruang belajar bersama yang cair dan independen, dengan menggunakan seni sebagai pendekatan utamanya. Ketjilbergerak kerap mengajak anak muda dari berbagai latar untuk mempelajari masa lalu, masa kini, dan mempersiapkan masa depan dengan metode belajar bersama secara dialogis dan dialektis. Mereka hendak memperkuat posisi tawar anak muda dengan membentuk jaringan, juga memantapkan pengetahuan dengan prinsip "*ngelmu iku kelakone kanthi laku*" (ilmu itu terwujud melalui tindakan). Pada 2017, mereka sempat membuat badan hukum berbentuk yayasan atas dorongan beberapa pihak. Namun ternyata yayasan ini tidak terlalu berguna untuk mereka karena tak sesuai dengan semangat Ketjilbergerak yang organik dan mengedepankan rasa kekeluargaan serta musyawarah. Mereka juga tidak mencatat jumlah keanggotaannya. Pada dasarnya, setiap program Ketjilbergerak punya sistem *self-funding* dengan penjualan *merchandise* (berupa kaos) atau sistem donasi publik.

Untuk dibaca bersama

Jalan Kusumanegara 2B, Yogyakarta 55167
ketjil.bergerak ketjilbergerak ketjilbergerak
ketjilbergerak

Komunitas Action (Papua, 2014)

Komunitas Action bercita-cita mengubah, meningkatkan dan menciptakan aktivitas seni dan budaya Papua yang sesungguhnya perlu direalisasikan dengan tindakan nyata, tidak cukup dengan hanya berbicara. Komunitas Action didirikan oleh sekelompok anak muda yang memiliki latar belakang pendidikan seni dan kemudian tumbuh menjadi tenaga pengajar seni, khususnya seni pertunjukan, di Institut Seni Budaya Indonesia Tanah Papua. Kini, komunitas ini beranggotakan tujuh orang. Aset paling berharga yang mereka miliki adalah Tanah Papua itu sendiri.

Gang Deho V No. 106 Perumnas III Distrik Heram, Yabansai, Jayapura, Papua 99358
www.komunitasaction.blogspot.com KomunitasAction Papua
Komunitas Action

Komunitas Gubuak Kopi (Solok, 2011)

Komunitas Gubuak Kopi adalah nama populer dari Lembaga Pengembangan Pengetahuan Seni dan Media: Gubuak Kopi. Mereka memproduksi dan mendistribusikan pengetahuan literasi media melalui kegiatan-kegiatan kreatif, mengorganisir kolaborasi antara profesional (seniman, penulis, dan peneliti) dan warga. Mereka juga mengembangkan media lokal dan sistem pengarsipan alternatif, serta membangun ruang alternatif bagi pengembangan kesadaran budaya yang ramah lingkungan di lingkup lokal. Komunitas Gubuak Kopi sejauh ini diperkuat oleh delapan orang anggota. Mereka membedakan sumber daya sosial dan sumber daya material (atau yang sering mereka sebut sebagai modal). Sumber daya sosial meliputi akses ke fasilitas institusi lain, jaringan, keahlian masing-masing anggota, dan lainnya.

Untuk dibaca bersama

Adapun sumber daya material adalah ruang, peralatan, dan lainnya. Sejauh ini, mereka melakukan usaha mandiri dalam rupa penjualan produk kreatif lokal dan produk dari jaringan komunitas. Untuk masa depan, mereka sedang mengupayakan berdirinya toko kreatif fisik, membuat kebun, dan menawarkan jasa penanganan seni sederhana.

Jalan Lingkar Utara, Kampung Jawa, Tanjung Harapan, Kota Solok, Sumatera Barat 27321
www.gubuakkopi.id gubuakkopisolok
gubuakkopi Gubuakkopi gubuakkopi

Komunitas Pojok (Denpasar, 2000)

Komunitas Pojok adalah komunitas mural dan street art yang rutin dua tahun sekali mengadakan Festival Mural Bali Yang Binal ini memang berupaya untuk terus berada di luar kotak pendefinisian. Menurut mereka, definisi mengerangkeng kebebasan personil-personilnya yang kini terdiri atas lima orang tersebut. Mereka percaya bahwa kebenaran hanyalah sebuah interpretasi pada suatu kondisi tertentu sehingga nilai-nilai kenormalan akan berbeda dalam tiap kondisi. Keberadaan dan keaktifan anggota adalah modal utama kolektif ini untuk terus bergerak. Sejauh ini usaha mandiri yang mereka lakukan adalah menjual *merchandise* dan membuat acara penggalangan dana untuk kegiatan yang akan mereka adakan.

Jalan WR. Supratman 218 Kesiman, Denpasar, Bali 80237
komunitas.pojok.7 the_pojoks

Komunitas KAHE (Maumere, 2015)

Pada Komunitas KAHE terhimpunlah seniman, peneliti, aktivis dan penulis. Mereka bekerja secara interdisipliner dengan pendekatan seni budaya. Komunitas KAHE menempatkan kesenian sebagai teropong untuk melihat dan merefleksikan fenomena-fenomena yang

Untuk dibaca bersama

terjadi di masyarakat, sekaligus menjadi media produksi, distribusi dan dokumentasi pengetahuan. Komunitas KAHE bekerja dengan *mindset* sosial-politis dalam pengertian radikal, sebagai upaya untuk terlibat dalam isu-isu dan kegelisahan yang terjadi di tengah-tengah masyarakat. Salah satu program yang menggambarkan proses kerja mereka adalah Festival Maumerelogia yang dilaksanakan setiap tahun. Anggota kolektif yang kuat juga dengan seni pertunjukan ini berjumlah 15 orang. Sumber daya utama bagi Komunitas KAHE adalah manusia atau anggota-anggotanya serta jejaring milik anggota itu. Mereka juga mengupayakan usaha mandiri seperti mengerjakan kegiatan-kegiatan penjualan buku dan *merchandise*. Mereka juga tengah berpikir untuk membentuk koperasi.

Jalan Nairoa Lokaria RT 11/RW 13, Desa Habi,
Kangae, Maumere Flores, Nusa Tenggara Timur 86180
www.laune.id komunitas.kahe komunitas.kahe

Komunitas Taboo (Bandung, 2007)

Taboo merupakan komunitas pembelajaran kreativitas dengan metode pemahaman yang demokratis. Landasan utama pemikiran kolektif ini adalah bahwa "hakekat ilmu tidak absolut terselubung." Karena itulah, pola pembelajaran yang mereka praktikkan adalah mengakuisisi kemandegan ruang publik atau kampung sebagai ruang pembelajaran kreatif yang organik. Keanggotaan kolektif ini bersifat relatif karena berhubungan dengan warga binaan. Komunitas Taboo memiliki sanggar kreatif anak-anak, bengkel seni rupa, sanggar wayang golek, dan sanggar tari Jaipong.

Jalan Dago Pojok No. 60/161A, Dago, Coblong, Bandung,
Jawa Barat 40134
kampungkreatifdagopojok kampungkreatif

Untuk dibaca bersama

KUNCI Study Forum & Collective (Yogyakarta,1999)

KUNCI Study Forum & Collective (selanjutnya KUNCI) berawal dari kelompok belajar kajian budaya. KUNCI bereksperimen dengan metode produksi dan berbagi pengetahuan melalui aktivitas belajar bersama-sama yang dibentuk oleh persilangan antara kerja-kerja afektif, manual, dan intelektual. Sejak didirikan, KUNCI terus bertransformasi dalam struktur, cara, dan wahana kerjanya. Kini praktik KUNCI menitikberatkan pada kolektivisasi belajar, termasuk di antaranya: pengelolaan ruang, diskusi, perpustakaan, penelitian, penerbitan, percetakan dan pengorganisasian sekolah. KUNCI melintasi dan menghubungkan batas-batas institusi, disiplin serta lokalitas. Keanggotaannya berbasis persahabatan dan informalitas, serta berprinsip swa-organisasi dan kolaboratif, di mana sekarang ada sepuluh orang anggota yang aktif. Jaringan yang terus bertumbuh dari tahun ke tahun, juga keanggotaan KUNCI yang berubah-ubah menjadi kunci sumber daya utama mereka yakni kebersamaan, kerja dan persahabatan. KUNCI kini sedang mengujicobakan usaha percetakan.

Ngadinegaran MJ3/100, Mantrijeron, Yogyakarta 55143
www.kunci.or.id KUNCI Study Forum & Collective cikunci

LabTanya (Tangerang Selatan, 2014)

LabTanya adalah studio desain sosial dan ekologis yang mengembangkan berbagai metoda riset serta eksperimen bersama komunitas warga urban. Studio ini digagas oleh biro arsitektur Adhi Wiswakarma Dewantara (AWD) untuk memberikan ruang bagi berbagai "pertanyaan" mengenai arsitektur dan isu kota yang tak mungkin terjawab dalam kerja-kerja di industri. Mereka berpendapat bahwa arsitektur tak melulu mengenai bangunan, karena ruang tak selalu tentang tembok yang membatasi sebuah tanah lapang. Dengan empat orang pengurus inti, studio ini dikenal lewat inisiatifnya Kota Tanpa Sampah, yang bergerak mengintervensi berbagai pola konsumsi-produksi sampah di komplek perumahan hingga kebijakan di dinas

Untuk dibaca bersama

pemerintah daerah. Beberapa proyek mereka antara lain adalah Jalan Milik Bersama, Kantor Keliling, Aparkment dan Fraktal City. Proyek-proyek tersebut adalah eksperimentasi dan spekulasi akan ruang gerak manusia di kota urban yang "justru dirancang tidak untuk manusia." Mereka tengah menggiatkan toko rintisan dari inisiatif Kota Tanpa Sampah, yang menjual komposter, *hampers*, sabun natural, *besek*, *loofah* dan bunga telang sebagai strategi keberlangsungan, baik untuk konteks kolektif mereka maupun lingkungan secara luaslingkungan secara luas.

Jalan Camar III No. 10, Blok AH, Pd. Betung, Bintaro Jaya, Tangerang Selatan, Banten 15221
www.labtanya.wixsite.com labtanya @labtanya
@labtanya studio labtanya

Untuk dibaca bersama

Ladang Rupa (Bukittinggi, 2015)

Ladang Rupa menyatukan sekumpulan kaum muda yang beraspirasi untuk mengembangkan dan memajukan edukasi seni budaya bagi masyarakat umum di Bukittinggi. Mengusung pendidikan alternatif, para penggeraknya tak ragu-ragu untuk mengedepankan nilai-nilai kritis, didukung aset berupa ruang kantor pinjaman, perpustakaan, peralatan pameran dan alat-alat bercocok tanam. Latar pendidikan tinggi seni yang mereka miliki menjadi modal efektif dalam mewujudkan aspirasi tersebut. Sehari-harinya para pendidik seni ini mengelola dan menjalankan program publik dalam bentuk yang cukup fleksibel seturut medium yang sedang menjadi topik pembahasan, misalnya kelas, bioskop alternatif, galeri, atau sekadar forum diskusi. Aktivitas kolektif ini juga cukup terstruktur, dengan program harian, bulanan, dan tahunan yang menjelajah beragam bahasan dalam wacana seni dan sejarahnya di Indonesia. Beranggotakan tujuh orang, kegiatan skala kecil-menengah Ladang Rupa berjalan berkat iuran anggota. Namun, mereka juga menetapkan agenda bertajuk Ladang Market, di mana penjualan produk kreatif dan hasil cocok tanam

dapat menjadi tambahan pemasukan, selain pendanaan sponsor, bagi organisasi. Ladang Market juga berfungsi menjadi simpul wahana bagi pelaku ekonomi kreatif dan masyarakatnya.

Balairung Sari, Jalan Basa Nan Kuniang, Kel. Pulai Anak Air, Mandiangin Koto Selayan, Bukittinggi, Sumatera Barat 26138
www.ladangrupa.wordpress.com ladangrupa
Ladang Rupa

Lakoat.Kujawas (Mollo Utara, 2016)

Lakoat.Kujawas membuat nama desa kecil nun jauh di Nusa Tenggara Timur, Taiftob, bergaung di tempat-tempat yang jauh. Kolektif ini menggerakkan aktivitas desa untuk mengolah sumber daya lokal, baik alam maupun manusia, untuk mencapai kemandirian. Menggali sejarah dan pengetahuan setempat, kaum muda Taiftob memprakarsai ekowisata, industri kreatif skala rumah tangga, dan ekspresi seni budaya. Mereka melibatkan pula tokoh adat, tokoh gereja, kaum perempuan desa, pemerintah desa dan anak, yang mereka sebut sebagai "ekosistem warga aktif." Sistem bagi hasil ditetapkan antara para pelaku ekonomi dan anggota Lakoat.Kujawas. Sebagian keuntungan selalu dialokasikan untuk membiayai program dan koperasi. Lakoat.Kujawas juga menyelenggarakan residensi untuk seniman, melibatkan baik seniman Indonesia maupun mancanegara dan menautkan Lakoat.Kujawas dengan jejaring seni budaya regional, nasional, serta internasional. Beranggotakan sekitar 200 orang, Lakoat.Kujawas cermat membangun keberlangsungan organisasi, karena bagi mereka hal itu artinya juga membangun keberlangsungan hidup desa tercinta.

Jalan Kampung Baru, No. 2, Desa Taeftob Mollo Utara, Timor Tengah Selatan, Nusa Tenggara Timur 85552
www.lakoatkujawas.blogspot.com lakoat.kujawas

Untuk dibaca bersama

Lifepatch (Yogyakarta, 2012)

Kolektif lintas disiplin yang merambah seni, sains dan teknologi dengan menjadikan inisiatif warga sebagai landasan geraknya. Mengibarkan semangat DIY (*Do It Yourself*) dan DIWO (*Do It With Others*), Lifepatch mendorong publik untuk meneliti, mengkaji, dan mengembangkan sumber daya di sekitar mereka. Misi kebermanfaatan dipilih sebagai tujuan, dengan prinsip-prinsip kerja yang bersifat kreatif, kolaboratif, interaktif dan terbuka. Tak heran jika program-program mereka bisa tergolong dalam ranah lingkungan hidup, teknologi pangan, agrikultur dan sosiologi. Jejaring sosial menjadi andalan dalam keberlangsungan kolektif ini, yang memang sudah malang-melintang di berbagai pameran, biennale, festival, seminar, simposium dan lain-lain. Jumlah anggota 11 orang membuatnya luwes dalam berwacana maupun berpraksis. Selain mengadakan lokakarya dan menggarap terbitan, Lifepatch juga aktif mengelola bengkel *hardware* yang difungsikan sebagai unit usaha.

Jalan Dr. Sutomo No. 696 (Belakang Museum Batik), Bausasran, Danurejan, Yogyakarta 55212
www.lifepatch.id lifepatch lfptch
lifepatch lifepatchorg

Omah Balong (Kuningan, 2019)

Omah Balong adalah ruang alternatif yang dicita-citakan sebagai sarana edukasi dan pemberdayaan masyarakat yang menghargai lingkungan lokal. Berlokasi di luar jaringan seni kota-kota besar, Omah Balong hadir untuk memperlihatkan bahwa di wilayah mereka potensi setempat begitu besar dan layak diangkat serta dikembangkan lewat prakarsa-prakarsa warga. Lewat program Ruang Riung, mereka mewadahi berbagai aktivitas penciptaan dan apresiasi seni, sementara lewat Bertani Asik mereka merangkul ibu-ibu setempat untuk bercocok tanam bersama. Semangat komunal yang kuat ditandai dengan sumber daya pribadi secara patungan untuk menyelenggarakan berbagai acara. Digerakkan oleh sepasang suami-istri, Opik dan Ina,

Untuk dibaca bersama

Omah Balong juga menyediakan ruang bagi kaum muda sekitar untuk menjual hasil karya seni mereka. Khususnya selama pandemi, Omah Balong menggiatkan cocok tanam demi memperkuat ketahanan pangan komunitas.

Jalan Sariayu 1 No. 9, Kp. Kliwon, Desa Sindangsari, Sindangagung, Kuningan, Jawa Barat 45573
omahbalong

Omnispace (Bandung, 2015)

Omnispace adalah sebuah galeri kecil yang lahir di lantai tiga Omuniuum. Jika Omuniuum banyak berkutat dengan musik, Omnispace berfokus sebagai ruang publik yang organik untuk bereksperimen dan menjelajahi ragam media dan ide dalam kerangka kolaborasi publik. Para penggeraknya sadar bahwa dunia seni, khususnya Bandung, memiliki setidaknya empat permasalahan, yaitu presentasi, pendidikan, distribusi, dan regenerasi. Keempat pokok masalah ini menjadi acuan bagi mereka untuk merespons dan merancang program. Beranggotakan delapan personel, Omnispace menyediakan ruang bagi seniman muda yang ingin mencoba memajang karya di ruang publik sekaligus memfasilitasi proses-proses pewacanaan lewat diskusi dan pemutaran film. Sumber daya berupa ruang dan jejaring menjadi tumpuan hingga Omnispace mampu menorehkan eksistensi di kancah seni rupa lewat berbagai proyek, festival atau ajang lain.

Jalan Ciumbuleuit No. 151 B, Hegarmanah, Cidadap, Bandung, Jawa Barat 40141
omni.space Omni.SpaceBDG

Omuniuum (Bandung, 2007)

Omuniuum bermula dari sebuah toko kecil yang menyediakan musik dan buku sekaligus ruang untuk mendiskusikan bermacam-macam

Untuk dibaca bersama

topik seputar musik. Dalam perjalanannya, ruang ini menjadi wadah perjumpaan bagi pelaku musik, penikmat musik, ilustrator, jurnalis, dan seniman lintas seni. Percikan kreativitas lebih lanjut berujung pada beragam acara, dari pertunjukan, pameran, hingga lokakarya, yang semuanya turut menunjang aktivitas ritel sebagai pijakan Omuniuum. Keenam anggota meyakini bahwa ruang komunitas mereka berdaya berkat unit usaha yang dijaga dengan baik. Meski demikian, bagi mereka, unit usaha tak hanya soal bisnis, tetapi juga tentang jejaring, yang mereka pandang sebagai sumber daya paling penting. Dengan memadukan sumber daya tersebut dan aktivitas komersial, berbagai prakarsa dapat dijalankan sebagai agenda rutin, contohnya adalah pertunjukan musik yang mampu mereka selenggarakan tanpa sponsor besar.

Jalan Ciumbuleuit No. 151 B, Hegarmanah, Cidadap, Bandung, Jawa Barat 40141
www.omuniuum.net omuniuum
omuniuum omuniuum

Pasirputih (Lombok Utara, 2009)

Pasirputih, yang didirikan oleh para pegiat budaya, aktivis media, dan seniman, bergerak di bidang pemberdayaan media berbasis komunitas. Praktisnya, Pasirputih menjadi ruang produksi media alternatif dan pusat data yang dikelola oleh warga demi pengembangan pengetahuan dan kearifan budaya lokal. Dalam prosesnya, mereka sangat memanfaatkan bidang kesenian sebagai metode dan pendekatan eksperimental, baik di ranah estetika dan artistik maupun medan sosial. Selain itu, Pasirputih kerap menyelenggarakan beragam penelitian dan pengarsipan dalam rangka memproduksi materi tekstual dan audiovisual untuk didistribusikan secara terbuka bagi publik. Dengan anggota 17 orang, Pasirputih memiliki beberapa usaha mandiri yang antara lain terdiri atas jasa periklanan, jasa fotografer dan videografer serta penjualan kopi, benih, dan bibit sayur.

Untuk dibaca bersama

Jalan Raya Pemenang, Gg. GOR Bulu Tangkis, Dusun Karang Subagan Daya, Desa Pemenang Barat, Pemenang, Lombok Utara, Nusa Tenggara Barat 83352
www.pasirputih.id mediapasirputih
pasirputih_pemenang

Rakarsa (Bandung, 2018)

Rakarsa adalah sebuah kolektif seni rupa yang berbentuk koperasi dengan jumlah anggota 52 orang. Demi kestabilan kapital, Rakarsa mengarahkan para pengurusnya untuk memprioritaskan kerjasama antarlembaga berorientasi profit seperti penyelenggaraan kegiatan atau lokakarya bersama pihak korporat, serta menerima *commision work*. Rakarsa bercita-cita membangun pola yang tepat dan sehat bagi ekosistem seni rupa di Bandung, yang mereka pandang sebagai lahan kering bagi pertumbuhan para pekerja seni berbasis kolektif. Rakarsa aktif menyelenggarakan lokakarya dan diskusi seputar tema seni budaya dan juga permasalahan kota Bandung.

Kompleks Griya Bukit Mas II, Jalan Griya Permai III Blok D 6-9, Cimenyan, Bandung, Jawa Barat 40191
ra.kar.sa

Ruang Alternatif (Cirebon, 2015)

Sejak berdirinya, Ruang Alternatif aktif menjalankan program yang bersinggungan dengan audio, visual maupun aktivitas sosial dengan audiens masyarakat umum, khususnya anak dan remaja. Ruang Alternatif adalah ruang inklusif di mana siapa pun bisa terlibat dan bertukar pikiran. Kolektif ini merupakan komunitas lintas disiplin yang menjelajah segala kemungkinan melalui riset dan pengembangan lainnya. Tujuannya adalah untuk menciptakan ekosistem kreatif yang sehat di Kota Cirebon. Ruang Alternatif juga merupakan ruang berkegiatan kultur pop baik musik, video maupun seni pertunjukan.

Untuk dibaca bersama

Modal utama Ruang Alternatif adalah anggota, yang kini berjumlah 10 orang dan massa yang sudah berhasil terlibat di dalam pelbagai kegiatan mereka. Usaha mandiri mereka di kegiatan *event branding, company branding*, serta pernah menjalankan ruang bisnis serbaguna, Continuum. Namun Continuum terpaksa tutup karena terbatasnya biaya untuk operasional akibat dampak pandemi COVID-19

Perumahan Lobunta, Jalan Banjar Elok, Banjarwangunan, Mundu, Cirebon, Jawa Barat 45173
ruang.alt ruang.alt

Ruang MES 56 (Yogyakarta, 2002)

Ruang MES 56 mengelola sebuah ruang alternatif yang difungsikan sebagai ruang belajar, bermain dan bekerja sekaligus ruang hidup bersama. Visi jangka panjang yaitu turut mewujudkan masyarakat yang terbuka, kreatif, dan mandiri memandu gerak mereka selama ini. Dengan berfokus pada fotografi dan seni kontemporer, berikut irisan-irisannya dengan bidang-bidang lain, Ruang MES 56 berkembang berkat keahlian dan jejaring para anggotanya dalam kerja-kerja fotografi, riset, analisis dan kuratorial. Anggota mereka berjumlah 22 orang yang memiliki keterampilan teknis yang mendalam, baik di bidang fotografi, videografi, dan pengetahuan budaya. Kelengkapan alat sebagai studio, galeri, dan lokasi residensi juga menjadi andalan dalam penyelenggaraan aktivitas. Usianya yang hampir dua dekade memperlihatkan ketangkasan kolektif ini dalam mempertahankan keberlanjutannya. Saat ini Ruang MES 56 menjalankan beberapa unit usaha, yaitu Toko 56 yang menjual buku dan cinderamata, Back to Back Class sebagai lokakarya daring berbayar dan persewaan alat audiovisual.

Jalan Mangkuyudan No. 53, Mantrijeron, Yogyakarta 55143
www.mes56.com mes56
ruangmes56 mes56tv

Untuk dibaca bersama

ruangrupa (Jakarta, 2000)

ruangrupa bergiat mendorong kemajuan gagasan seni rupa dalam konteks urban dan lingkup luas kebudayaan melalui pameran, festival, laboratorium seni rupa, lokakarya dan penelitian, serta penerbitan buku, majalah dan jurnal daring. Pada perkembangannya, ruangrupa berevolusi menjadi sebuah kolektif seni kontemporer dan ekosistem studi bersama Serrum dan Grafis Huru Hara (GHH), membentuk sebuah platform bernama Gudskul Ekosistem. Platform tersebut dirancang sebagai ruang belajar simulasi kerja kolektif yang mengedepankan pentingnya dialog yang kritis dan eksperimental, lewat proses berbagi dan pembelajaran berbasis pengalaman, serta untuk menyajikan ruang belajar publik yang mengusung nilai-nilai kesetaraan, berbagi, solidaritas, pertemanan, dan kebersamaan.

Jalan Durian Raya No. 30A, Jagakarsa, Jakarta 12620
www.ruangrupa.id ruangrupa ruangrupa
ruangrupa ruangrupajakarta

Rumah Budaya Sikukeluang (Pekanbaru, 2010)

Berawal dari ide untuk membuka ruang bagi seni non-Melayu atau Melayu kontemporer, Rumah Budaya Sikukeluang kemudian lahir sebagai kolektif seni yang berfokus pada keberlanjutan lingkungan hidup ketika bencana asap menyerang Riau pada 2010. Kolektif ini memiliki laboratorium budaya di suatu hutan yang disebut Bukit Rimbang Baling. Keanggotaan mereka berbentuk partisipasi sukarela yang selalu terbuka. Mereka juga memiliki usaha mandiri berupa kedai kopi dan ekowisata.

Jalan Dwikora No. 2, Gobah, Suka Maju, Sail, Pekanbaru, Riau 28132
SIKUKELUANG sikukeluang sikukeluang

Untuk dibaca bersama

Rumah Mesra (Sukabumi, 2015)

Rumah Mesra mendapuk diri sebagai ruang alternatif dan *idea hub*, wadah bagi lalu-lalang gagasan dan wawasan di kalangan komunitas dan kreator Sukabumi, Jawa Barat. Ruang ini menjadi bagian dari skena industri kreatif Sukabumi di mana beragam ekspresi lokal mendapatkan audiens dan apresiasi. Dalam perjalanannya, Rumah Mesra terkadang menjalankan fungsi sebagai "agensi" lokal. Lewat Rumah Mesra, berbagai jasa disalurkan, seperti penyewaan ruang, artistik panggung atau bangunan, produksi konten dan manajemen media sosial, serta penyelenggaraan kelas atau lokakarya. Di Rumah Mesra juga terdapat toko kriya yang mengusung produk kriya lokal. Beranggotakan enam orang, mereka memandang antara lain pengalaman, gagasan, letak geografis, dan jejaring pertemanan sebagai sumber daya. Pemasukan dari pekerjaan komersial yang digarap kolektif dialokasikan untuk menunjang keberlangsungan ruang, persisnya untuk kepentingan sewa dan operasional.

Jalan Suryakencana No. 21, Cikole, Gunung Puyuh, Sukabumi, Jawa Barat 43114
www.rumahmesra.id rumahmesra

Rumah Sanur (Denpasar, 2015)

Rumah Sanur adalah sebuah sentra bertemu, berjejaring, berkreasi dan berkolaborasi bagi kaum kreatif di Bali. Berbeda dengan kebanyakan ruang-ruang alternatif yang menyediakan tempat bekerja atau kantor serta tempat penyelenggaraan event, di dalam Rumah Sanur telah ada suatu ekosistem yang terdiri dari Kedai Kopi Kultur, Teras Gandum, to~ko Concept Store, Yayasan Semesta Nusantara dan Chris the Barber. Masing-masing unit usaha kreatif tersebut telah menjalin kerjasama dengan sejumlah pihak dan selalu terbuka untuk membuka kerjasama baru. to~ko Concept Store, misalnya, telah menjalin kerjasama dengan lebih dari 60 jenama (*brand*) setempat. Sementara itu, Kedai Kopi Kultur tidak hanya menyajikan kopi,

Untuk dibaca bersama

melainkan juga menawarkan kegiatan-kegiatan seperti lokakarya dan diskusi tentang kopi. Serupa dengan Kedai Kopi Kultur, Teras Gandum tak hanya menyajikan bir, melainkan juga lokakarya membuat minuman fermentasi yang terbuka untuk umum. Saat ini, Rumah Sanur telah memiliki anggota lebih dari 14 orang.

Jalan Danau Poso No. 51A, Semawang, Denpasar, Bali 80228
www.rumahsanur.com rumahsanur rumahsanur

Sandwich Attack (Tangerang, 2015)

Sandwich Attack adalah ruang alternatif yang bertolak dari usaha mandiri oleh tiga pendirinya dalam bidang industri makanan, tepatnya kafe yang menyajikan menu utama berupa *sandwich*. Lewat interaksi dan kemampuan berjejaring, lambat-laun Sandwich Attack dianggap sebagai tempat "wajib" bagi seniman Tangerang untuk tampil atau menampilkan karya. Pertunjukan musik, pameran, dan lokakarya bersanding dengan unit usaha dan saling melengkapi dalam hal eksistensi. Sumber daya berupa ruang, jejaring seni, dan pelanggan kafe dirawat bersama oleh keempat belas anggotanya. Selain memiliki kafe yang memberi pemasukan tetap bagi para anggota, Sandwich Attack juga menjajaki sumber pemasukan lain berupa sewa ruang/bangunan untuk menunjang keberlangsungan skena seni yang telah terbentuk di ruang mereka.

Jalan Taman Hiburan No. 5, Sukasari, Tangerang, Banten 15118
sandwichattack

Sanggar Anak Akar (Jakarta, 1994)

Sanggar Anak Akar menghadirkan fasilitas pendidikan dan program pengembangan diri bagi anak-anak pinggiran, anak-anak yang tinggal di permukiman yang tidak kondusif untuk pertumbuhan dan

Untuk dibaca bersama

perkembangan anak, seperti anak jalanan, anak pemulung sampah, anak urban pekerja kota dan anak pengasong. Sanggar ini adalah wujud dari komitmen masyarakat terhadap pengembangan pendidikan anak melalui penggalangan keterlibatan dan dukungan masyarakat dalam berbagai bentuk. Sanggar Anak Akar memiliki usaha mandiri berupa kedai kopi dan penjualan produk jamu.

Jalan Pangkalan Jati IA No. 28-29, Cipinang Melayu, Makasar, Jakarta Timur, Jakarta 13620
@SanggarAnakAkarID sanggar.anak.akar
Sanggar Anak Akar

Serbuk Kayu (Surabaya, 2011)

Serbuk Kayu pada mulanya terbentuk tanpa direncanakan setelah sekelompok mahasiswa menciptakan instalasi mobil kayu untuk ikut serta dalam sebuah aksi protes menyikapi kenaikan harga bahan bakar minyak. Sehari setelah aksi, instalasi tersebut mereka pindahkan ke ajang Car Free Day di Surabaya dan kelompok itu pun bersepakat untuk bergabung dalam sebuah komunitas. Dalam perjalanannya, Serbuk Kayu memantapkan diri untuk mengusung misi menyebarkan seni lintas disiplin sebagai pengetahuan. Bagi mereka, seni bukan urusan bakat melainkan suatu praktik yang terukur dan dapat memberikan dampak atau manfaat kepada masyarakat. Lewat seni, masyarakat bisa berkaca dan mendapat wawasan untuk kemudian menentukan sikap atau mencari solusi. Menetapkan pertemanan, ideologi, dan tujuan bersama sebagai sumber daya, Serbuk Kayu menggalang kerja sama dengan swasta dengan berperan sebagai konsultan seni.

Jalan Bangkingan VIII XF-33, Perum Wisma Lidah Kulon, Surabaya Barat, Jawa Timur 60213
www.serbukayu.org serbukkayu
serbukayu serbukayu

Untuk dibaca bersama

Serrum (Jakarta, 2006)

Nama Serrum diambil dari *share room,* yang berarti ruang berbagi. Kolektif ini dibentuk oleh sekelompok anak muda yang berlatar belakang pendidikan seni rupa. Dengan latar belakang yang demikian itu, kegiatan Serrum pun lebih banyak berkonsentrasi di wilayah pendidikan dengan pendekatan seni rupa. Untuk menopang daya hidup mereka, Serrum menyediakan jasa *art handling,* suatu ruang profesional dalam ekosistem seni rupa yang sampai sekarang masih mereka geluti. Dengan semboyan "Pantang Pulang Sebelum Terpasang," Serrum telah banyak penyelenggaraan pameran baik di dalam maupun di luar negeri; baik pameran tunggal maupun pameran-pameran berskala monumental seperti biennale. Serrum merupakan bagian dari Gudskul Ekosistem.

Jalan Durian Raya No. 30A, Jagakarsa, Jakarta 12620
www.serrum.id serrum.shareroom
serrum_studio serrum serrumvideo

SIKU Ruang Terpadu (Makassar, 2019)

SIKU Ruang Terpadu diinisiasi oleh satu laboratorium (Nara), satu perusahaan (Bonfire), dan dua usaha kreatif (MASIHOPSI dan Ritus). SIKU Ruang Terpadu dibentuk oleh empat kolektif tersebut, ditambah inisiatif lintas disiplin, Jalur Timur. Bonfire adalah sebuah perusahaan desain dan multimedia sementara Nara adalah laboratorium kreatif yang menggabungkan seni dan sains. Sementara itu, MASIHOPSI adalah kedai kopi dan Ritus merupakan toko penyedia alat dan kebutuhan *street art* yang juga menjual pakaian. SIKU Ruang Terpadu merupakan muara tempat mereka menyatukan visi bersama demi membangun ekosistem seni rupa kontemporer setempat. Melalui SIKU Ruang Terpadu, mereka menyelenggarakan tidak hanya diskusi dan pameran seni rupa melainkan juga sejumlah lokakarya yang mereka pandang dapat merangsang pertumbuhan seni rupa kontemporer di kota mereka.

Untuk dibaca bersama

Jalan Bontotangnga No. 1, Mannuruki, Tamalate, Makassar, Sulawesi Selatan 90221
www.sikuterpadu.org RuangTerpaduSIKU
sikuterpadu SikuTerpadu

SimpaSio Institute (Larantuka, 2016)

SimpaSio Institute adalah suatu lembaga arsip dan kajian sosial-budaya Flores Timur dengan jumlah anggota 12 orang. Salah satu program SimpaSio Institute adalah perpustakaan dan taman baca Serambi Pustaka SimpaSio Institute. Taman baca ini menghimpun anak-anak dalam berbagai kegiatan kreasi. Lembaga ini sangat peduli terhadap nasib anak bangsa, sehingga banyak sekali melibatkan anak-anak muda dalam agenda kegiatan yang antara lain terdiri dari kelas kriya, *roadshow dongeng,* lokakarya, festival, kemah budaya sampai literasi sains dan budaya. Salah satu upaya terkini dari SimpaSio Institute adalah merintis dan mengembangkan Kampung Literasi. Sebagai tambahan, kolektif ini juga menunjang aktivitas mereka dengan menjual kaos dan olahan pangan setempat.

Jalan Diponegoro, RT 07/RW 02, Sarotari Tengah, Larantuka, Flores Timur, Nusa Tenggara Timur
Simpa-Sio-Institute simpasioinstitute

Sinau Art (Cirebon, 2006)

Sinau Art awalnya bernama Gardu Unik. Nama Siau Art sendiri awalnya muncul sebagai nama salah satu program mereka, yakni Lembaga Pendidikan Keterampilan Sinau Art Course (sejak 2007). Merasa pendidikan mesti menjadi perhatian utama mereka, maka Gardu Unik lantas mengubah namanya menjadi Sinau Art. Sinau, dalam bahasa Jawa, berarti “belajar.” Selain membuka ruang belajar kesenian, kolektif ini juga menggunakan kesenian sebagai medium untuk mengadvokasi isu-isu lingkungan. Terkait yang belakangan ini Sinau Art memiliki festival

Untuk dibaca bersama

tahunan yang cukup monumental, yaitu Jagakali Art Festival. Melalui festival ini, publik diajak merenungi kondisi lingkungan melalui aneka pertunjukan seni, lokakarya, hingga bersih-bersih kali dan penanaman pohon. Pada penyelenggaraannya yang kedelapan, festival ini menggaet seniman internasional untuk ikut berpartisipasi. Kolektif yang mendaku diri sebagai lembaga pendidikan non formal berbasis seni dan budaya pertama di Cirebon ini diperkuat oleh 20 orang pengurus. Usaha mandiri yang mereka jalani adalah kelas (les) seni rupa berbayar untuk tingkat usia taman kanak-kanak hingga mahasiswa serta penjualan kerajian dan karya seni karya anggota kolektifnya. Kekeluargaan yang terejawantah di dalam kesamaan rasa dan kesamaan ide menjadi modal penggerak kolektif ini.

Permata Harjamukti Tahap VI, No. 12, Kalijaga, Harjamukti, Cirebon, Jawa Barat 45144
sinau.art sinauart

Sindikat Milenial (Pontianak, 2017)

Sindikat Milenial didirikan untuk membingkai kontribusi para anggotanya, yang berjumlah 12 orang, dalam upaya membangun ekosistem seni di ibukota provinsi Kalimantan Barat ini. Memosisikan diri sebagai wadah kolaboratif tanpa struktur, Sindikat Milenial bekerja secara lintas disiplin seni, menyadari bahwa Pontianak penuh akan potensi tersebut. Kreativitas menjadi sumber daya utama kolektif, terutama dalam mewujudkan gagasan-gagasan yang dapat berguna bagi lingkup masyarakat yang lebih luas. Berangkat dari lingkaran pertemanan, mereka juga tidak segan bekerja sama dengan berbagai pihak, termasuk sektor swasta, karena percaya bahwa konsep kolaborasi terbuka niscaya diperlukan untuk memperpanjang usia gerakan. Selain itu, prinsip kesukarelaan berlaku, di mana anggota menjalankan tanggung jawab secara fleksibel sesuai kapasitas dan kemampuannya.

Untuk dibaca bersama

Jalan Imam Bonjol Gg. H. Ali. No. 8A, Pontianak, Kalimantan Barat 78242
sindikatmilenial

SkolMus (Sekolah Multimedia Untuk Semua) (Kupang, 2011)

SkolMus mewadahi anak-anak muda yang berkecimpung dalam kewirausahaan sosial, khususnya dalam bidang fotografi dan videografi, dalam rangka turut ambil peran untuk merevitalisasi dan mengarsipkan pengetahuan budaya serta mendorong budaya kolaborasi lintas ilmu. Sadar akan potensi dan nilai produk budaya visual, SkolMus sengaja mendirikan unit usaha bernama SkolMus Enterprise, yang menyediakan jasa konsultan multimedia. Mereka melayani pembuatan foto, video, *digital storytelling*, film pendek, dan laporan tahunan untuk berbagai instansi dan organisasi di Kupang. Dengan aset berupa perlengkapan fotografi dan videografi serta literatur penunjang, berikut sumber daya manusia yang profesional, berkomitmen, dan loyal, SkolMus bercita-cita untuk menjadi gerakan jangka panjang. Saat ini mereka mewajibkan iuran anggota dan sedang mencoba mengembangkan pemasukan sampingan berupa hasil cocok tanam di kebun kolektif.

Jalan Cak Doko, No. 04, Oebobo, Kupang, Nusa Tenggara Timur 85228
www.sekolahmusa.org skolmuskupang sekolahmusa
skol_mus SkolMus Multimedia Untuk Semua

Taring Padi (Yogyakarta, 1998)

Taring Padi percaya bahwa seni dapat berperan untuk menyampaikan gagasan secara ampuh. Kolektif ini maka giat menggali keinginan dan kebutuhan masyarakat sehingga antara penciptaan mereka dan kegelisahan masyarakat tertentu selalu terjalin hubungan yang dekat. Dalam proses tersebut, mereka mengutamakan keterbukaan, kesejahteraan sosial, kedaulatan rakyat, keadilan antargenerasi, demokrasi, HAM, reformasi hubungan global, perspektif gender,

Untuk dibaca bersama

dan lingkungan hidup. Berjejaring dengan lembaga, organisasi, dan kolektif lain baik di dalam negeri maupun mancanegara, Taring Padi ini memandang kekaryaan mereka sebagai sumber daya itu sendiri, baik dalam seni rupa, sastra, musik, terbitan, maupun performans. Taring Padi memiliki relawan aktif sebanyak 78 orang. Untuk mendukung seni sekaligus aktivisme, mereka juga menjual karya dan souvenir di berbagai pameran dan festival.

Dusun Sembungan, RT 02, Desa Bangunjiwo, Kasihan, Bantul, Yogyakarta 55184
www.taringpadi.com Taring Padi @taring_padi

Tikar Pandan (Banda Aceh, 2002)

Komunitas Tikar Pandan didirikan untuk mengantisipasi dan membantu menyelesaikan persoalan-persoalan berupa (a) hilangnya studi-studi kritis terhadap sejarah kebudayaan di Aceh sehingga budaya Aceh menjadi sebatas komoditas pariwisata dan seperangkat pranata sosial yang anti-kritik, (b) macetnya tafsir-tafsir emansipatoris terhadap budaya Aceh yang menutup kemungkinan lahirnya alternatif kontekstual bagi perubahan masyarakat, (c) berkembangnya budaya elitis dan simbolis hasil hegemoni dari otoritas kekuasaan yang monolitik dan anti-kritik, (d) penumpulan tradisi kritis masyarakat karena macetnya proses tafsir emansipatoris terhadap kebudayaan di Aceh di tengah perkembangan budaya modern dan global, dan (e) kebijakan-kebijakan negara yang menghilangkan kapasitas intelektualisme masyarakat dalam melakukan tafsir emansipatoris terhadap kebudayaan di Aceh. Dengan jumlah anggota tujuh orang, Tikar Pandan menjalankan program literasi mereka.

Jalan Sudirman VI No. 19, Kampung Geuceue Iniem, Banda Aceh 23232
Komunitas Tikar Pandan komunitas_tikar_pandan

Untuk dibaca bersama

TROTOARt (Jakarta, 2001)

Yayasan Trotoart Semesta Raya awalnya adalah sebuah kelompok seniman lukis yang berkesenian sejak 1989 di Jalan Pintu Besar Selatan, Kawasan Kota Tua, Jakarta. Para pendirinya kala itu, Jhons Patriatik Karlah, Sobirin, Rahim Bekend, Eko Wibisono dan M Khamim, menyatukan ide pikiran dan cara pandang berkesenian mereka dengan mendirikan Yayasan TROTOARt Semesta Raya. Perkumpulan ini bertujuan untuk mendorong cara pandang berkesenian yang tidak semata sebagai hiburan, melainkan juga sebagai pelayan di dalam masyarakat. TROTOARt berbasis di Penjaringan, Jakarta Utara. Para penggerak TROTOARt kerap melakukan kerja sama dengan seniman antar kota, antar provinsi. Salah satu hasilnya adalah berdirinya TROTOARt Bumiayu, Jawa Tengah pada 2018. Saat ini, tidak kurang dari 40 orang aktif di TROTOARt Penjaringan maupun Bumiayu. Usaha mandiri yang diupayakan adalah Katro Kopi (kafe, ada di TROTOARt Penjaringan maupun TROTOARt Bumiayu) dan Katro Studio (studio musik di Bumiayu). Kata 'katro' sendiri memang diambil dari bahasa slang Jakarta, katrok, yang berarti jelek, berkualitas rendah. Namun 'katro' di dalam konteks TROTOARt bisa juga diartikan sebagai Keluarga TROTOARt. Pemutaran film di kampung-kampung dengan saweran sukarela dari warga maupun konser musik yang juga membuka saweran, sebagai sebuah usaha mandiri yang penting mereka, tidak bisa berjalan saat ini akibat pandemi COVID-19.

Jalan Kertajaya Raya No. 19, Penjaringan, Jakarta Utara 14440
www.trotoartjakarta.blogspot.com Trotoart
@trotoart_community Trotoart Community

TUDGAM (Kuningan, 2009)

TUDGAM adalah kolektif lintas disiplin yang menjadikan penyebaran pengetahuan seni sebagai misinya. Misi tersebut mereka jalankan lewat aktivitas seperti lokakarya, pameran, pertunjukan, penelitian, dan pengarsipan. Beranggotakan lima orang, TUDGAM ingin agar

Untuk dibaca bersama

pengetahuan seni menjadi milik masyarakat di sekitar mereka sekaligus agar seniman menjadi bagian dari masyarakat. Salah satu upaya untuk mewujudkan itu adalah dengan menyelenggarakan Kuningan Biennale yang berskala nasional. Dengan sumber daya berupa pengalaman organisasi dan jejaring, mereka juga aktif mengerjakan jasa mural, lukisan, cetak sablon, desain, editorial, dan lain-lain. Saat ini, untuk menunjang aktivitas kolektif, TUDGAM juga membuka les seni rupa dan desain untuk pelajar dan masyarakat umum.

Jalan Otista Gg. Mawar 2 No. 270, Pasapen, Kuningan, Jawa Barat 45512
tud_gam

Waft Lab (Surabaya, 2011)

Waft Lab adalah kolektif seni yang berfokus pada praktik seni interdisipliner. Meski didirikan baru pada 2011 oleh beberapa seniman media dan penggiat teknologi, namun sudah sejak 2008 mereka menginisiasi berbagai inisiatif artistik. Kolektif ini melakukan berbagai lokakarya, laboratorium keliling, pameran dan pembuatan festival bersama warga. Waft Lab juga mendorong eksperimen lintas disiplin pada silangan antara subkultur dan teknologi. Beberapa program rutin yang pernah mereka inisiasi antara lain VIDEO: WRK, sebuah festival video internasional; ELECTRO: WORK, festival musik elektro tahunan; NO: WORK, agenda berkala yang berfokus pada proyek edukasi lintas disiplin; dan ABANDONED, pameran seni rupa lintas disiplin. Dengan jumlah anggota 13 orang, Waft Lab mengandalkan sumber daya berupa keahlian dan keterampilan masing-masing anggota untuk saling mengisi dan melengkapi. Sebagai kontribusi pada lingkungan sekitar, saat ini mereka mengembangkan sebuah bengkel untuk anak muda sebagai upaya untuk melakukan transfer pengetahuan. Waft Lab berbasis di Surabaya, Indonesia.

Puri Lidah Kulon Gg. Binangun I No. 605, Lakarsantri, Surabaya, Jawa Timur 60213
www.waft-lab.com Waft – Lab waftlab

Untuk dibaca bersama

Untuk dibaca bersama

Biodata Penulis

Adin (l. Rembang, 1985) adalah *co-founde*r Hysteria. Pada 2012, ia menginisiasi Pekakota, yaitu wadah partisipasi warga dalam proses perencanaan dan pembentukan kota. Aktivisme tentang perkotaan membawanya dipercaya sebagai salah satu *steering committee* dalam program 100 Resilience City, yang diinisiasi Rockefeller Foundation dan Pemerintah Kota Semarang, Jawa Tengah, pada 2015-2017. Ia pun meraih penghargaan bulanan dalam rubrik Sosok Harian *Kompas* (2017). Dua tahun kemudian, Adin terpilih sebagai delegasi Indonesia dalam Young Global Changer di Berlin, Jerman. Selain mengelola Hysteria, Adin juga merupakan Ketua Komite Ekonomi Kreatif Jawa Tengah dan pengajar di Jurusan Antropologi Universitas Diponegoro, Semarang, Jawa Tengah.

Arie Syarifuddin alias Alghorie (l. Majalengka, 1985), terafiliasi dengan Jatiwangi art Factory di Jatiwangi, Jawa Barat, sebagai seniman, kurator, produsen kultural, perancang, dan pengarah di salah satu departemennya, yaitu program residensi seniman.

Azizi Al Majid (l. Palembang, 1994) saat ini aktif sebagai pekerja seni dan tenaga pengajar seni rupa di Bandung. Ia menempuh pendidikan di Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung. Pernah aktif dalam mengelola kerja kolektif dan seni di ruang masyarakat, diantaranya bersama inisiatif Moving Class. Pada 2018, terlibat dalam lokakarya Curators Academy yang diselenggarakan oleh TheaterWorks di Singapura. Saat ini ia aktif sebagai kontributor media untuk Indoartnow. Azizi telah terlibat dalam beberapa program yang dilaksanakan oleh Koperasi dan Yayasan Rodha Among Karsa sejak tahun 2018 hingga sekarang.

Doni Ahmad (l. Jakarta, 1989) lulus dari Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung pada 2012. Pada 2014-2016 aktif mengelola program Beta-Test di Ruang Gerilya, Bandung, dan bertindak selaku kurator atas program tersebut. Beberapa pameran tunggal yang dikuratorinya antara lain “Titik Balik” (Pameran tunggal Aliansyah

Untuk dibaca bersama

Caniago, 2014), “Passing By” (Pameran tunggal Etza Meisyara, 2018), dan Ketika Bulan Terbelah (Pameran tunggal Radhinal Indra, 2020). Pada 2017, bersama Adhisuryo ia menulis dan menjadi editor buku *Liplap: 35 Bandung Artists Under 35*. Setelah melanjutkan pendidikan di program pascasarjana ITB, ketertarikannya kini mencakup persoalan *metaphorical truth*, praksis artistik dan seni rupa Islam hari ini.

Endira F Julianda (l. Jakarta, 1984) adalah perupa dan pegiat seni rupa yang berdomisili di Bandung. Ia menuntaskan pendidikan sarjana program studi Desain Grafis dan sedang menempuh jalur pascasarjana Seni Rupa di Institut Teknologi Bandung. Karya-karyanya berkutat seputar konstruksi akan alam yang ditelusuri melalui observasi kehidupan urban. Endira telah berpartisipasi dalam berbagai pameran kelompok, tunggal dan *art fair* di Indonesia, Singapura, Filipina dan Taiwan. Selain berkarya, ia pernah terlibat dalam pengelolaan inisiatif-inisiatif seni rupa di Bandung seperti Platform3, Bandung Contemporary Art Awards, serta turut mendirikan Koperasi dan Yayasan Rodha Among Karsa.

Hidayatul Azmi alias Ami (l. Bukittinggi, 1996) menamatkan studi di Jurusan Seni Rupa, Universitas Negeri Padang pada 2019. Sejak 2017, Ami berfokus pada penelitian tentang seniman Oesman Effendi dan sejarah seni rupa modern Indonesia. Saat ini Ami berkegiatan di Ladang Rupa sebagai sekretaris dan peneliti, serta mengampu terbitan bulanan Ladang Rupa, *Tomato Zine*.

Hendro Wiyanto memperoleh pendidikan seni rupa di Institut Seni Indonesia (Yogyakarta) dan filsafat di Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara (Jakarta). Mengerjakan sejumlah kuratorial pameran di Indonesia dan menulis mengenai beberapa seniman serta kelompok seniman, antara lain Alit Sembodo, Dolorosa Sinaga, F.X. Harsono, Gerakan Seni Rupa Baru, Heri Dono, Jim Allen Abel, Jogja Agropop, Mahendra Yasa, Melati Suryodarmo, Theresia Agustina, Tisna Sanjaya, S. Teddy D. dan Ugo Untoro.

Untuk dibaca bersama

Ladija Triana Dewi (l. Yogyakarta, 1994) lulus dari jurusan Tata Kelola Seni ISI Yogyakarta. Sejak 2016 menggeluti kerja seni budaya di bidang manajerial event seni rupa serta menaruh minat pada literasi dan praktik kuratorial. Saat ini sedang mendalami isu mengenai manajemen sumber daya manusia di balik layar perhelatan seni. Aktif menulis di berbagai artikel dengan tema pengalaman kerja praktik pengelolaan event seni, isu kolektif serta teks pengantar pameran. Pada 2018, bersama teman-teman menginisiasi kolektif Kantin Kurasi yang hingga saat ini aktif dengan kegiatan praktik kuratorial dan project seni multidisiplin.

Muhammad Sibawaihi (l. Pemenang, 1988) adalah seorang *video maker* dan jurnalis. Ia menyelesaikan program S1 di Institut Keguruan dan Ilmu Pendidikan Mataram dan sedang melanjutkan studi magister Applied Anthropology and Participatory Development di Australian National University. Pada 2016, Siba mendapat kesempatan residensi dari Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art, Polandia, dalam "Re-Directing: East". Pada 2018, ia menjadi kontributor buku terbitan Yayasan Kelola, *Unjuk Rasa: Seni-Performativitas-Aktivisme*. Pada tahun yang sama, ia mempresentasikan karya video akumassa Pasirputih dalam Visayan Visual Art Exhibition and Conference di Filipina. Pada 2019, ia menjadi salah satu pembicara di SAARM (Southeast Asian Art Residencies Meeting) di Taitung-Taiwan.

Nuraini Juliastuti (l. Surabaya, 1975) adalah peneliti dan salah seorang pendiri KUNCI Study Forum and Collective, Yogyakarta, Indonesia. Nuraini memperoleh gelar PhD dari Leiden University, Belanda, dengan disertasi berjudul "Commons People: Managing Music and Culture in Contemporary Yogyakarta". Belum lama ini ia ditunjuk sebagai *postdoctoral fellow* di Worlding Public Cultures: The Arts and Social Innovation project, University of Amsterdam (2020-2022). Tulisannya yang mutakhir antara lain: "Care, Practice, Art Communities in Indonesia" (*un Magazine* 14.1, Mei 2020); "Indonesian Migrant Workers' Writings as a Performance of Self-Care and Embodied Archives" (*PARSE Journal,* Issue 10, Migration, Juni 2020).

Untuk dibaca bersama

Artikelnya, “The Studying Turn: Free Schools as Tools for Inclusion” dimuat dalam kompilasi berjudul *Forces of Art – Perspective from a Changing World* yang diterbitkan Valiz (November 2020). Proyek-proyek lain mencakup Reading Sideways Press dan Domestic Notes, proyek berbasis terbitan independen mengenai isu-isu domestik, ruang migran, dan politik produktivitas.

Putra Hidayatullah (l. Aceh, 1988) bergiat di Tikar Pandan dan terpilih sebagai salah seorang kurator dalam Jakarta Biennale 2015. Pada 2014, bersama ruangrupa dan Dewan Kesenian Jakarta (DKJ), ia mengadakan pameran “Puing Perang” di Taman Ismail Marzuki, Jakarta Pusat. Pada 2019, ia menjadi kurator pameran “Lorong Ingatan: Khauri Nujoh” yang diselenggarakan oleh KontraS Aceh. Ia juga menulis esai dan cerita pendek. Beberapa tulisannya pernah dimuat di Koran Tempo dan The Jakarta Post. Ia menyelesaikan studi *Contemporary Art and Art Theory of Asia and Africa* (Seni Kontemporer dan Teori Seni Asia-Afrika) di School of Oriental and African Studies, University of London, UK.

Renal Rinoza (l. Jakarta, 1984) menamatkan S1 Ilmu Komunikasi di Fakultas Dakwah dan Komunikasi Universitas Islam Negeri (UIN), Jakarta, pada 2010. Pada 2008, ia tergabung di Forum Lenteng dan menjadi partisipan Jakarta 32°C. Pada 2009, menjadi salah satu pendiri sebuah kelompok studi sinema, fotografi dan pemberdayaan media, yaitu Komunitas Djuanda. Pada 2017 menjadi Asisten Kurator OK. Pangan OK. Video - Indonesia Media Arts Festival di Gudang Sarinah Ekosistem, Jakarta. Pada pertengahan 2018, ia menjadi asisten peneliti program doktoral University of California, Berkeley. Pada 2019, bersama Risman Buamona, menulis buku *Bumi dan Manusia Mamasa: Sebuah Ihwal Tentang Perubahan Sosial-Ekologi di Dataran Tinggi Sulawesi*.

Untuk dibaca bersama

Biodata Peserta Diskusi Sekarang atau Sepuluh Tahun Lagi

Adhari Donora (l. Pekanbaru, 1982) adalah lulusan Desain Interior-Fakultas Seni Rupa, Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta dan Program Magister Kajian Media dan Budaya di Universitas Gadjah Mada (UGM), Yogyakarta. Ia adalah seorang *hybrid*. Ia sangat tertarik dengan praktik eksperimentasi, budaya *Do-It-Yourself/Do-It-With-Others* dan kolaborasi lintas disiplin. *Event*, pameran, lokakarya atau proyek yang ia inisiasi selalu berbasis studi lintas disiplin (dengan penekanan pada konsep, wacana seni, kondisi sosial dan budaya masyarakat), yang kemudian memberinya pengalaman bagaimana seni, lingkungan, ilmu pengetahuan dan teknologi saling berhubungan. Awal 2012, ia menjadi salah satu pendiri organisasi berbasis komunitas yang bekerja pada praktik lintas disiplin dalam seni, sains dan teknologi, lifepatch.org. Adhari juga terlibat dalam inisiatif seniman Rumah Budaya Sikukeluang di Pekanbaru, Riau, tempat di mana kini ia menetap dan mendirikan kolektif Serempak (serempak.org).

Angga Wijaya (l. Bandar Lampung, 1989) berkarya secara kolektif bersama Serrum. Di Gudskul Ekosistem, Angga mengajar Tinjauan Seni Rupa Kolektif, yang memetakan perkembangan praktik seni kolektif. Dalam praktik kuratorialnya, Angga menerapkan praktik seni berbasis proyek yang bersinggungan dengan kerja komunitas, dinamika sosial dan masyarakatnya. Angga juga merupakan bagian dari Kelompok Kurator Kampung, sebuah kolektif dengan kegiatan seni di urban dan rural. Ia adalah orang yang pendiam sampai Anda membawanya ke lantai karaoke, di mana ia melepaskan pesona raja karaokenya.

Untuk dibaca bersama

Anang Saptoto (l. Yogyakarta, 1982) adalah seorang seniman, desainer dan aktivis di Yogyakarta, yang sejak 2020 menjadi Direktur Ruang MES 56. Ia menyelesaikan pendidikan Program Studi Desain Komunikasi Visual (DKV) di Sekolah Tinggi Seni Rupa dan Desain Visi Indonesia pada 2005 dan lulus dari Fakultas Media Rekam Institut Seni Indonesia (ISI)—keduanya di Yogyakarta—pada 2009. Praktik Anang berfokus pada ekologi dan perubahan sosial, yang kemudian ia artikulasikan melalui lokakarya dan kolaborasi bersama anak-anak, sekolah, kelompok disabilitas dan berbagai organisasi sosial. Interaksi langsung, membangun solidaritas dan kolaborasi adalah cara-cara yang ia anggap paling penting dalam berkesenian.

Bunga Siagian (l. Jakarta, 1988), menempuh pendidikan di Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara, Jakarta. Pada 2013-2016, ia menjadi Kurator Arkipel Film Festival. Sesekali, Bunga menulis tentang gambar bergerak (*motion graphic*). Ia sedang tertarik pada praktik kurasi gambar bergerak di dalam bingkai bagaimana pengetahuan dipertunjukkan di ruang publik. Sejak 2017, bersama Ismal Muntaha, Bunga membentuk Badan Kajian Pertanahan (BKP), yaitu lembaga temporer yang mengeksperimentasikan peran, metode dan bentuk seni dalam persoalan-persoalan spesifik terkait pertanahan.

Hairun Nisa (l. Jakarta, 1993): adalah anak kedua dari empat bersaudara. Pendidikan terakhirnya adalah S1 Ilmu Sosial Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Nasional, Jakarta (FISIP Unas). Sejak usia sepuluh tahun, ia disibukkan dengan berbagai kegiatana kesenian seperti bermain teater dan musik di Sanggar Anak Akar. Pada 2013, ia menjadi salah satu pengurus Sanggar Anak Akar dan sejak 2017 ia menjadi Koordinator Harian Sanggar Anak Akar.

Heri Budiman (l. Indragiri Hulu, 1971) adalah seorang aktivis seni dan sempat mengajar di Fakultas Komunikasi Universitas Muhammadiyah Riau dan Universitas Islam Riau. Pada 2011, ia mendirikan Rumah Budaya Sikukeluang, organisasi nirlaba untuk mendukung kemajuan

Untuk dibaca bersama

gagasan seni dan ruang lingkup yang lebih besar. Pada 2014, Heri menginisiasi gerakan melawan pembakaran hutan dan lahan yang mengakibatkan kabut asap di Riau sejak 1997, yaitu #melawanasap. Pada 2015, ia menginisiasi #saverimbangbaling, yang merupakan gerakan kepedulian seniman dalam peran penyelamatan Suaka Margasatwa Bukit Rimbang Bukit Baling. Pada 2009-2013, Heri menyelenggarakan festival yang telah menghasilkan enam film dokumenter dan tujuh seri buku riset, yaitu *Ekspedisi Kebudayaan 4 Sungai di Riau.*

Leonhard Bartolomeus alias Barto (l. Depok, 1987) saat ini bekerja sebagai kurator di Yamaguchi Center for Arts and Media (YCAM), Jepang. Pada 2012, setelah selesai menempuh pendidikan di Institut Kesenian Jakarta (IKJ), ia bergiat bersama ruangrupa. Pada 2017, bersama beberapa kawan dari Jakarta, Semarang dan Surabaya, ia membentuk Kelompok Kurator Kampung (KKK). Proyek kuratorialnya dalam beberapa tahun terakhir berfokus pada praktik pendidikan terbuka dan kolaborasi. Selain itu, ia masih secara giat melakukan kerja-kerja penelitian dan proyek kolaborasi di Indonesia maupun Jepang.

Muh. Rais (l. Palopo, 1989) adalah seniman multi-disiplin dan desainer visual. Pada 2015, ia membentuk grup duo audio-visual, BOMBO. Pada 2016, Dutch Art Institute (DAI), Arnhem, Belanda, mengundang grup duo tersebut mengisi program simposium mereka, yaitu “Roaming Assembly #6.” Pada 2017, Rais mengikuti program Artist-in-Residency di Foundation for Art and Creative Technology (FACT) dan festival seni satu malam, Light Night (keduanya di Liverpool, Inggris), serta UK/ID Festival 2017 di Jakarta. Pada tahun 2018, ia mengikuti Makassar-Yirrkala Artist Exchange, lalu mendirikan laboratorium audio-visual yang berfokus pada seni dan teknologi, yaitu NARA Inkubator. Saat ini, Rais mengelola SIKU Ruang Terpadu.

Untuk dibaca bersama

Rahmadiyah "Ama" Tria Gayatri (l. Palu, 1992) saat ini bekerja sebagai seniman lintas media, produser dan pegiat literasi kebencanaan. Rahmadiyah mengelola ruang kolektif bernama Forum Sudut Pandang, yang berbasis di Kota Palu. Sejak 2017, ia terlibat sebagai produser dalam proyek-proyek film, di antaranya adalah *Mountain Song* dan film dokumenter yang diproduksi oleh organisasi pendidikan, sains dan kebudayaan Perserikatan Bangsa Bangsa (UNESCO) dan Indian Ocean Tsunami Information Center (IOTIC), yaitu *Living Witness History Of Earthquake & Tsunami Central Celebes.*

Rahmat Arham (I. Makassar, 1990) sempat bermukim di Bandung, Jawa Barat, selama beberapa tahun. Di Bandung, ia menjadi Penulis dan Managing Editor sebuah *webzine* musik, yaitu *Gigsplay*. Pada 2013-2015, ia menjadi Manajer Program sebuah perpustakaan independen di Bandung, yaitu Kineruku. Beberapa tulisannya soal film, musik, dsb. tersebar di sejumlah publikasi. Pada 2015, ia berpartisipasi dalam lokakarya kuratorial ruangrupa dan Japan Foundation. Pada 2018, ia berpartisipasi dalam lokakarya kuratorial di Sàn Art, Ho Chi Minh City, Vietnam, dan menjadi editor pendamping buku *20Kuldesak: Berjejaring, Bergerak, Bersiasat, Berontak*. Pada 2019, ia terlibat sebagai seniman dan peneliti untuk pameran Voicing The Silent Archives di Museum Basel, Swiss. Saat ini, ia mengelola SIKU Ruang Terpadu, Makassar, dan menjalani program Magister Pendidikan Seni Rupa di Universitas Negeri Makassar.

Untuk dibaca bersama

Biodata Peneliti

Ajeng Nurul Aini (l. Jakarta, 1985) mengelola ruangrupa sejak 2011. Sebelumnya, ia bergabung dengan Forum Lenteng dan jurnalis video di beberapa program televisi. Ajeng lulus dari Institut Ilmu Sosial dan Ilmu Politik (IISIP) Jakarta pada 2010. Ia aktif sebagai *project officer* dalam sejumlah penyelenggaraan seni rupa, antara lain Proyek Seni Perempuan Perupa, yang diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) dan Jakarta Biennale 2013 dan 2015. Bersama ruangrupa, ia menjabat sebagai ko-kurator dalam proyek TRANSaction: Sonsbeek 2016 di Arnhem, Belanda. Selain mengelola berbagai penyelenggaraan seni rupa, Ajeng juga merupakan manajer duo DJ Iramamama.

Ayos Purwoaji (l. Jember, 1987) adalah seorang penulis lepas dan kurator yang berkarya di persimpangan antara sejarah, arsitektur dan seni rupa. Lulus dari jurusan Desain Produk Institut Teknologi Sepuluh November, Surabaya. Sejak 2015, ia telah mengerjakan sejumlah pameran dan proyek kuratorial, yang beberapa di antaranya merepresentasikan ketertarikan utamanya, yaitu pengarsipan vernakular dan memori kolektif. Ia percaya bahwa "semua orang adalah pencipta kebudayaan," yang termanifestasikan dalam salah satu proyeknya, Surabaya Contemporary Heritage Council. Ia juga tergabung dalam Kelompok Kurator Kampung dan pengajar Studi Budaya di Universitas Ciputra, Surabaya, serta anggota aktif c2o Library & Collabtive.

Berto Tukan adalah seorang penulis dan peneliti lepas yang berdomisili di Jakarta. Studi S1 dan S2 diselesaikan di Program Filsafat, Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara, Jakarta. Ia aktif menulis esai di pelbagai media massa baik cetak maupun daring dan menjadi periset beberapa program Dewan Kesenian Jakarta (DKJ), antara lain dalam penerbitan buku *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai* (2012) dan program Penelitian Karya Ilmiah Seni Rupa di Tiga Kota (Jakarta, Yogyakarta, dan Bandung). Kini, ia aktif sebagai koordinator subjek belajar Wacana Budaya Kolektif di Gudskul Ekosistem serta aktif di Jurnal Karbon.

Untuk dibaca bersama

Dwita Astari alias Distry lulus dari jurusan Bisnis Internasional di Ritsumeikan Asia Pacific University, Jepang. Ia pernah menjadi Eksekutif Marketing di sebuah perusahan ritel di Indonesia selama dua setengah tahun, sebelum memutuskan untuk mendedikasikan dirinya pada apa yang dicintainya, yaitu seni. Untuk mengembangkan pengetahuannya dalam seni, ia mengambil kelas Sejarah Seni di Sotheby's Institute of Art dan Program Studi Kolektif dan Ekosistem Seni Kontemporer di Gudskul Ekosistem. Saat ini, ia bekerja untuk Australia Council for the Art sebagai *international producer, gallery relations manager* di salah satu art fair di Jakarta.

Gesyada Siregar (l. Medan, 1994) adalah seorang kurator, penulis dan pengurus kegiatan seni. Gesyada lulus dari Fakultas Seni Rupa Institut Kesenian Jakarta (FSR-IKJ) pada 2016 dan merupakan alumna lokakarya Kurator Muda Indonesia yang diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) dan ruangrupa pada 2013. Sejak saat itu, ia bekerja di berbagai proyek seni, pameran, festival, publikasi dan program baik nasional maupun internasional. Saat ini, ia bekerja di Gudskul Ekosistem sebagai koordinator subjek Artikulasi & Kurasi dan terlibat dalam proyek seni pendidikan kolaboratif dengan berbagai institusi. Sejumlah proyek seni rupanya dapat dilihat di gesyada.com

Gusti Hendra Pratama alias Enda adalah seorang manajer seni, seniman, produser dan peneliti yang tinggal dan bekerja di Jakarta. Sejak 2015, ia mendedikasikan diri untuk kerja-kerja kesenian terutama dalam proses produksi pengetahuan dan penciptaan karya seni serta upaya pengembangan sarana-prasarana untuk mendukung kemajuan dan keberlangsungan seni. Pada 2018, Enda mengikuti Program Studi Kolektif dan Ekosistem Seni Rupa Kontemporer angkatan pertama di Gudskul Ekosistem. Pada 2019, ia mengelola proyek seni "Tak Kenal Maka." Bersama beberapa kelompok seniman di Jakarta, ia adalah peneliti untuk proyek seni RETURNS: Migration Narratives in Southeast and East Asia (2019) dan OK.Video: Asia City Pop Network Research Trip, Jakarta, Kuala Lumpur & Tokyo (2020).

Untuk dibaca bersama

Ucapan terima kasih

Ace House Collective (Gintani Swastika)

BERGERAK.ETC (Rinto Saputra)

Bilik Bersenyawa (Ayub Simanjuntak)

Cata Odata (Ratna Odata)

Degil House (Citra Hasan, Tisa Salim)

Forum Sudut Pandang (Rahmadiyah Tria Gayathri)

Gardu House (Budi Setiawan)

Gelanggang Olah Rasa - sebelumnya bernama Studio Batur (Yunisti Ambar, Fajar Abadi)

Gubuak Kopi (Albert Rahman Putra)

HONF (Irene Agrivina)

Hysteria (Adin)

Ilubiung (Alfiah Rahdini)

Jatiwangi art Factory (Arie Syarifuddin, Ginggi Hasyim, Elgea Balzarie)

Jendela Ide (Marintan Sirait)

Kampung Halaman (Rachma Safitri Yogasari)

Kampung Segart (Hanif Alghifary)

katakerja (Arkil Akis)

Kedutaan Besar Bekasi (Suringai & Fhitor Faris)

Kelas Pagi Papua (Thomas Wasso)

Ketjilbergerak (Vanie Sindana & Greg Sindana)

Komunitas Action (Darlane Litaay, Septina & Alfred)

Komunitas KAHE (Eka Putra Nggalu & Marianus Nuwa)

Komunitas Pojok (Wahyu)

Komunitas Taboo (Rahmat Jabaril)

KUNCI Study Forum & Collective (Gatari Surya Kusuma)

LabTanya (Adi Wibowo)

Ladang Rupa (Hidayatul Azmi)

Lakoat.Kujawas (Dicky Senda)

Lifepatch (Agus Tri Budiarto, Andreas Siagian)

Omah Balong (Opik)

Omnispace (Arum Tresnaningtyas Dayu Putri, Erwin Windu Pranata)

Untuk dibaca bersama

Omuniuum (Boit, Trie)

Pasirputih (Muhammad Sibawaihi, Muhammad Ghozali)

Rakarsa (Azizi Al Majid, Endira F. Julianda)

Ruang Alternatif (Kontong)

Rumah Budaya Sikukeluang (Heri Budiman, Adhari Donora)

Ruang MES 56 (Anang Saptoto, Dito Yuwono, Rangga Purbaya)

Rumah Mesra (Nasrullah Abdul Malik)

Rumah Sanur (Rudolf Dethu)

Sanggar Anak Akar (Hairun Nisa)

Sandwich Attack (Isanktea)

Serbuk Kayu (Dwiki Nugroho Mukti)

SIKU Ruang Terpadu (Muhammad Rais, Suryadin Amiruddin, Rahmat Arham)

SimpaSio Institute (Magdalena Oa Eda Tukan)

Sinau Art (Nico Broer)

Sindikat Milenial (Perdana Nandy Putra)

SkolMus (Armin Septiexan)

Taring Padi (Ladija Triana Dewi)

Tikar Pandan (Putra Hidayatullah)

TROTOARt (Joni Karla)

TUDGAM (Agung M. Abul)

Waft Lab (Helmi Hardian)

Mitra Kerja

Stichting DOEN

documenta fifteen

Goethe-Institut Indonesia

Tim FIXER juga mengucapkan terima kasih kepada

Adrian Jonathan Pasaribu (Cinema Poetica), Angga Wijaya, Anwar Jimpe Rahman, Bunga Siagian, Dies Mangawing, Doni Ahmad, Gallis Agus Sunardi, Hendro Wiyanto, Keluarga Besar Gudskul (ruangrupa, Serrum, Grafis Huru Hara), Kemah Budaya Kaum Muda, Leonhard Bartolomeus, Muhammad Faisal, Nuraini Juliastuti, Oming Putri (Koalisi Seni), Renal Rinoza, (Alm.) Ruddy ”Kipam” Agusyanto, Sajogyo Institute, Wiratama.

Untuk dibaca bersama

Tim Kerja

Peneliti
Ajeng Nurul Aini, Ayos Purwoaji, Berto Tukan, Gesyada Siregar

Asisten Peneliti & Pengumpul Data
Distry Dwita Astari, Gusti Hendra Pratama

Manajer Publikasi
Ajeng Nurul Aini, Maya

Penyunting (Bahasa Indonesia)
Bagus Purwoadi

Penyunting (Bahasa Inggris)
Ninus Andarnuswari

Penerjemah Bahasa Indonesia-Bahasa Inggris
Ninus Andarnuswari, Rani Elsanti Ambyo

Penyelaras Aksara (Bahasa Inggris)
Zacharias Szumer, Ninus Andarnuswari

Perancang Identitas Visual
Garyanes Yulius

Perancang Grafis
Zulfikar Arief

Ilustrator
Studio Cipsi, Degi Bintoro

Perancang & Pengembang *Website*
Rifqi Fadhlurrakhman

Manajer Komunikasi & Relasi Media
Dita K. Raharjo

Administrator & Keuangan
Marcellina DKP, Leni Selawati, Shara Yuni

Untuk dibaca bersama

STUDI KOLEKTIF DAN EKOSISTEM
SENI RUPA KONTEMPORER

Mitra Kerja:

Arts Collaboratory

STICHTING DOEN

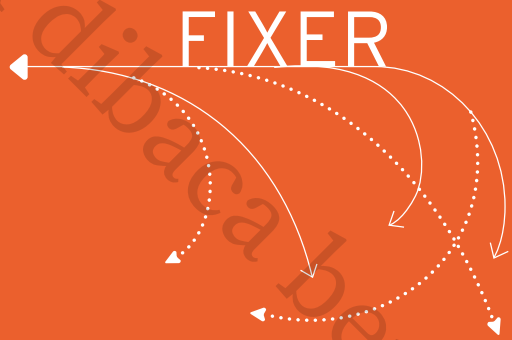
Gudskul is part of the lumbung network of

DOCUMENTA FIFTEEN

GOETHE INSTITUT

Untuk dibaca bersama

Untuk dibaca bersama



STUDI KOLEKTIF DAN EKOSISTEM
SENI RUPA KONTEMPORER

Jalan Durian Raya No. 30A, Jagakarsa, Jakarta 12620
www.gudskul.art gudskul gudskul
gudskul Gudskul

ISBN 978-623-97446-0-1

©copyright 2021